

نننن

NI ZWA

عُمان الواحة الذهبية ■ امكانية تبرير فلسفي لبداي ملزمة كونيا
■ الفلسفة في قرن جديد ■ محمود البريكان، الوعد الذي لم يتجز
■ ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك ■ تأنيث التاريخ ■ شعرة القلق
■ السياسي ■ قصيدة النثر وبناء العروض ■ مسودات تاريخ وموت الصورة
■ عافية جيل الستينيات في مصر ■ محور حول يوسف الصائغ ■ الفن والحرية
■ واقرأ، الفريده بيلينك ■ تبيل سليمان ■ تيد هوز ■ خالد الحائي
■ ابراهيم فتحي ■ بسام حجار ■ قاسم حداد ■ فاضل السلطاني ■ خليل
■ النعيمي ■ محمد الحارثي ■ محمود الريماوي ■ مراد السوداني ■ هاشم
■ شفيق ■ علي الصوافي ■ هرج بيرقدار ■ سماء عيسى ■ جعفر حسن
■ عبدالله البلوشي ■ سعاد الكواري ■ خليل صويلح ■ منتصر
■ القفاش ■ قاسم حول ■ عبدالطلب الهوني ■ خالد زغريت... ←

العدد الحادي والأربعون - يناير ٢٠٠٥م - ذو القعدة ١٤٢٥هـ

مجلة فصلية ثقافية



نقدم

توصيلة سهل الجديدة

خدمة الهاتف الثابت المدفوعة القيمة مسبقاً



لا ضرورة لإيداع مبلغ

لا حاجة لكفيل
(فقط بطاقة
العمل وجواز السفر)

رسوم شهرية مخفضة
بمعدل ٦٠٠ ر.ع شهرياً

استقبال
المكالمات الواردة مجاناً

إظهار رقم المتصل وانتظار
المكالمات مجاناً

توفير للنقود من خلال استعمال
بطاقات جبرين للاتصال

معرض تقديمي

مجاناً

هاتف بعمرة
إظهار رقم المتصل

بطاقة جبرين
بقيمة ٢٠ ر.ع
التكريب

www.omantel.net.om

للحصول على توصيلة سهل

تفضل بزيارة مركز خدمة العملاء أو اتصل بهاتف رقم ١٩٨ لي تدخل إلى موقعك

عمانتل
Omantel
معا في أي زمان ومكان

الشركة العامة للاتصالات
www.omantel.net.om



رئيس مجلس الإدارة
سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير
سيف الرحبي

مدير التحرير
طالب المعمرى

العدد الحادي والأربعون
يناير ٢٠٠٥م - ذو القعدة ١٤٢٥هـ

المحرر
يحيى الناعبي

عنوان المراسلة : ص.ب. ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٢ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالاً عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالاً عُمانية (تزليج قسيمة الاشتراك ويمكن للأعضاء في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:
مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب. : ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).



اللوحة للفنان سلمان المالك- قطر .

المحتويات

٤ - (عُمان، الواحة الزاهية) رواية من الأدب الإنجليزي تقديم وترجمة: هلال الحجري

٢٩ - **الدراسات:**

- بين هابرماس وكارل أتوربل- إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ مكرمة كوني: غونار شيريك: ترجمة وتقديم: سمير اليوسف - الفلسفة في قرن جديد: نجيب الحصادي - محمود البريكان، الوجد الذي لم ينجز: سامي مهدي - دراما نقدية شعرية يتخيلها صلاح فضل: ابراهيم فتحي - ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك: عابد اسماعيل - سورج بي- شعرة قلق سياسي: بنعيسى بوجمالة - قصيدة النثر العربية وإعادة بناء قضايا علم العروض: عبدالقادر الغزالي - تأنيث التأريخ: محمد لطفي اليوسفي - عاقبة جيل المتنبئين قطار القعيد ونوافذ الغيطاني: عفاف عبد المعطي - مغامر عُمان في أدغال أفريقيا حمد بن محمد المرعبي (١٨٤٠ - ١٩٠٥) المعروف بـ«تبهو تيب» ترجمة وتقديم: محمد المعروقي.

١٢٩ - **مصور:**

- يوسف الصائغ: أنير محمد.

١٥١ - **نقابات:**

- حوار مع الروائي نبيل سليمان: حاورته: نعمة خالد- حوار مع الشاعر خالد المعالي: حاوره: صالح ديباب.

١٦٣ - **الفنون:**

- الفن والحركة: شيرل داغر.

١٧١ - **السينما:**

- مسودات تاريخ وموت الصورة: خالد عزت.

١٨٩ - **الشعر:**

- تفسير الرخام: بسام حجار - قصائد: فاضل السلطاني - مرايا الغياب(٢): فرج بيرقدار - مسقط: طالب المعمرى - غالباً ما أتذكر فان غوخ: ياسم المرعبي - قصائد خضراء: هاشم شفيق - منتصف العمر: زهران القاسمي - الواحة: فاتن حمودي - على درج من السدى: نصر جميل شعث - على نحو لا يليق بقاطع طريق: عزمي عبدالوهاب - قصيدتان: طلال الطويرقي - قبل غبطة الوقت: جعفر حسن - قصيدتان: محسن أخريف - من الشعر الانجليزي الحديث: قصائد لـ«تيد هوبز» وكيت كلاتنشي: ترجمة: الياس لحود وحسن عجمي - دبعة منمئة: عبدالله البلوشي - قصائد: رشا عمران - قصائد بلا أفعية: أحمد النصور - مرة أخرى: دندار فلمز - قصائد: رولا حسن - مفاتيح الكلام: ايمان ابراهيم.

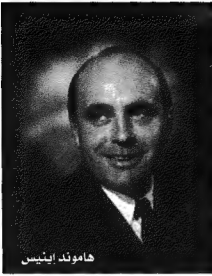
٢٣١ - **النصوص:**

- يوم خاص: إلفريده يلينك: تقديم وترجمة: بسام حجار - قصتان: محمود الريماوي - الانميوم: قاسم حول - حكاية السنوات العشر: كمال العيادي - صديقي: منتصر القفاش - تلويحة الرصيف: علي الصوافي - حرف العين الذي فقأ عيني: خالد زغريرت - بعيداً عن العاصمة: أحمد محمد الرحبي - سارق الفرح: علي المسعودي - حلم بائد: سعيد الحاتمي - ما تراجع في مداه فانساق في مدى الآخرين: سمير عبدالفتاح - كويا هذا هو جسدي: خليل النعيمي.

٢٣٥ - **المناسبات:**

- محمد عبدالمطلب الهوني وتشخيص المرض العربي: هاشم صالح - سماء عيسى: نعمة الاحساس بالأسى: ضياء خضير - ثلاثة اصدارات فلسطينية حديثة لحلمي الريشة ونصري حجاج ومياي أبو الحيات: مراد السوداني - (ملكة الجبال) لسعاد الكواري: مقداد عبدالرحيم - قاسم حداد: للذئب ذاكرة مفجمة بالألم: ياسين عدنان- حول رواية «وراق الحب»: خليل صويلح: رشيدة التركي - عين وجناح لمحمد الحارثي: يحيى الناعبي.





هاموند إنيس

عمان، الواحة الذاهبة رواية من الأدب الإنجليزي

تقديم وترجمة: هلال الحجري *

هاموند إنيس (١٩١٢-١٩٩٨)

تمهيد:

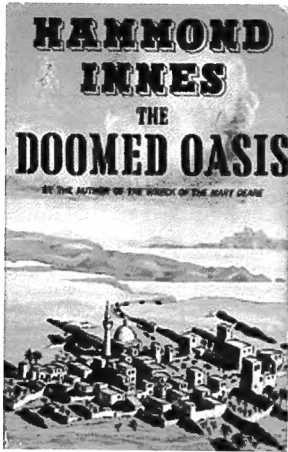
روائي بريطاني من أصل اسكتلندي، وُلد سنة ١٩١٢ في هورثام، في منطقة سسيكس، جنوب إنجلترا. تلقى تعليمه العام في مدرسة كرانبروك، وتخرج في جامعة كينت سنة ١٩٣١. من ١٩٣٤ إلى ١٩٤٠ عمل كصحفي في جريدة فاينانشل تريبيون (أصبحت فيما بعد فاينانشل تايمز). في سنة ١٩٣٧ تزوج دورثي ماري لانج، الممثلة وقريبة الشاعر والروائي الاسكتلندي الشهير، السيد وولتر سكوت. رواية إنيس الأولى، الطيف النذير، ظهرت في عام ١٩٣٧، وبعدها نشر مجموعة روايات من أهمها: الكارثة الجوية ١٩٣٧، برنامج التخريب ١٩٣٨، حصان طروادة ١٩٤٠.

عندما اندلعت الحرب العالمية الثانية، تطوّل إنيس للبحرية البريطانية. خدم في المدفعية الملكية (١٩٤٠-١٩٤٦)، أولاً كضابط مدفعية، ثم ترقى إلى رائد في الجيش الثامن. أثناء هذه الفترة نُشر بعض أعماله على شكل حلقات في صحيفة ستردي إيلمينج بوست Saturday Evening Post، في الولايات المتحدة. في سنة ١٩٤١ نشر إنيس رواية، عنوانها نذير الغزو، وكانت الرواية الوحيدة التي تناولت حرب بريطانيا، وكُتبت تحت خط النار. قبل الحرب العالمية الثانية كان قد كتب رواية (ميت وح)، التي ظهرت في عام ١٩٤٦. وتحدثت عن الشوق السوداء لروما و نابولي. بعد الحرب ترك الصحافة ليتفرغ كليا للكتابة، فكان غزير الإنتاج، نشر ما يربو على ٣٥ رواية. وأصبح أحد كبار الرواية المثيرة، الأكثر شعبية، خاصة أنه أخذ ينشر أيضا أدب الأطفال تحت اسم رالف هاموند.

في الستينيات بدأ إنيس قضاء وقت أكثر في الاشتغال على مواضيع رواياته، وهذا حذ من سرعة النشر التي عرفها منذ

العنوان الأصلي لهذه الرواية هو (The Doomed Oasis) للروائي البريطاني المعاصر هاموند إنيس Hammond Innes تدور أحداث الرواية في عمان خلال الخمسينيات من القرن الماضي، ولهذا فإنها تُشكل أهمية قصوى للأدب العربي الذي غُض الطرف سرّاً وشعرنا عن هذا الضلع القصي من جسد الأمة، خاصة في تلك الفترة الزمنية الحرجة التي كان مصير العمانيين فيها يغلي على مراحل لا وقود لها إلا النفط والأخوة ساقدم في هذا العمل نبذة عن الروائي هاموند إنيس، وعن روايته «عمان: الواحة الذاهبة»، كما سأترجم فصلا منها لتعريف القارئ العربي بها، على أمل أن تتم ترجمة الرواية كاملة في المستقبل القريب.

* شاعر وأكاديمي - جامعة السلطان قابوس



عمان، الواحة الذهبية:

نُشرت هذه الرواية لأول مرة سنة ١٩٦٠ في لندن، عن طريق دار النشر كولينز (Collins)، وفي نيويورك، عن طريق دار النشر نوف Knopf. ثم أعيد نشرها إحدى عشرة مرة، كان آخرها سنة ١٩٩٨ عن دار النشر بان بوكس Pen Books في لندن. الرواية باختصار شديد تدور حول شخصيتين هما تشارلز ويتكر، وابنه ديفيد. ويتكر رجل من ويلز يترك موطنه ليستقر في الربع الخالي، ويصبح مسلماً، ويتكيف مع حياة الصحراء أكثر من البدو أنفسهم (لنتذكر هنا رحلة بريطانيا، مثل لورانس، وجون فيليبي، وويلفريد ثيسجر). ابنه غير الشرعي ديفيد، يلحق به باحثاً عنه بدافع القتل والانتقام، لتخليه عنه صغيراً. ثم يتبعهما محام ويلزي اسمه أوبري جورج جرانت ليجمع بينهما، ويحول دون ارتكاب ديفيد جريمة قتل. تتحرك الرواية في مستويين: المستوى الأول وهو الأهم، صراع مستميت لإنقاذ واح في الربع الخالي يرمي لها إنيس باسم (صُرفئة). كانت الواحة مهددة بالزوال، ما لم يكتشف فيها النفط، لأن أمير بلدة (دولة) مجاورة لها، تسمى رمزياً (الحذ) يسعى إلى تدمير أفلاجها، وهي المصدر الرئيسي للحياة فيها. المستوى الثاني للرواية، وهو

الثلاثينيات. كان عادة يقضي ستة أشهر في السفر، واكتشاف الأماكن الجديدة، ويقضي ستة أشهر أخرى في الكتابة. بعد رجوعه من التجوال عبر الجبال، تشكل لديه اتجاه قوي للحفاظ على البيئة، فبدأ في شراء الأراضي من سفولك، وويلز، وأستراليا، لحماية الطبيعة وغرس الأشجار. في الثمانينيات ظهرت هذه النزعة جلية في أعماله: المظلة العالمية (١٩٨٥) تناولت صحراء كلوندايك في كندا، والقيار الأسود (١٩٨٢) كانت رواية عن التلوث.

من أعمال إنيس الهامة، والتي تُرجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة: المزلج الوحيد (١٩٤٧)، الثلج الأزرق (١٩٤٨)، مملكة كامبيل (١٩٥٢)، حطام ماري دير (١٩٥٦)، الغضب الأطلسي (١٩٦٢). ومن رواياته أيضاً ما حوّل إلى أعمال فنية في الإذاعة، والتلفزيون، والسينما. روايته صحرة مادون (١٩٤٨) حُوّلت إلى مسلسل إذاعي في (ال بيبي سي)، وروايته المزلج الوحيد تحولت إلى فيلم بعنوان المحاضر بالثلج (Snowbound) في سنة ١٩٥٩، قامت هوليوود بتحويل روايته حطام ماري دير The Wreck of the Mary Deare إلى فيلم سينمائي، قام ببطولته تشارلن هوستن Gary Cooper، وغاري كوبر Gary Cooper، ومايكل ريجريف. وقد أخذت الرواية، وكذلك الفيلم، هذا العنوان من اسم اليفت الذي كان يملكه إنيس، واستلهمه من زواجه في رحلة طويلة طافا خلالها بيشان بريطانيا وأوروبا. مُنح إنيس عدّة جوائز، منها جائزة سي. بي. إي (لندن). وسام الإمبراطورية البريطانية في عام ١٩٧٨، وجائزة (بوشيركون، إنجاز مدى الحياة) في عام ١٩٩٣. كما حصل على دكتوراه فخرية في الأدب من جامعة بريستول سنة ١٩٨٥.

ملاحظات النقاد حول أعمال إنيس متباينة. ترى أن إيفوري أن الرواية عند إنيس، تجمع بين التشويق والمغامرة....، وأنها تتميز بالسرعة، والإثارة، والمشاهد المسرحية، والدراما الحرة. (٢) ويرى ديفيس باركر بأن أبطال روايات إنيس «رجال فعل، لا تفكير، ثقافة، رؤيتهم، من الطبقة الوسطى والحائفة، يُحاربون، بعيدون مآثرهم، مُطارد سلباً نازياً، لأفراط قيم الحضارة ضد الأغواء الطماعين»، ويخلص باركر إلى أن إنيس ليس فقط كاتب رواية إثارة، وإنما بالأحرى كاتب مُغامرة رومانسية من طراز رايدر هاجارد، وروبرت لويس ستيفنسون، وروبنارد كيبلينج. (٣) ويرى جون ويكمان بأن أبطال إنيس ليسوا مثاليين ولا استثنائيين، ولكنهم بشر وجدوا أنفسهم في صراع مع بيئاتهم: البحر، والغضب الجنوبي، والصحراء - تماماً كما يتصارعون مع بني جنسهم. (٤) ويخلص تريغور رويل رأيه حول سيرة إنيس قائلاً: «نثره تقليدي، لكن وعنه بالكلية، وقدرته على نُفخ الحياة فيه قدير على نظر القارئ إلى أماكن قصية في العالم. (٥).

عمال «شركة تنمية حقول نفط عُمان»، الذين يرون أن ويتركز هبوط المال والوقت، وأنه يحفر في أرض يباب. ويشيرون إلى أن مكان النفط الحقيقي هو منطقة الحدود بين صُرفِفة والحد. وهنا تبرز عقدة الصراع بين الإمارتين، والتي سنؤدي إلى نشوب الحرب بينهما، كما ستتطور الأحداث في الفصول اللاحقة.

الفصل الخامس (الرمال المتحركة لأم السويم) وفيه نعرف بأن ديفيد لم يمت، كما كان شائعاً، ولكنه كان متخفياً مع رجلين من قبيلة وهبية في أم السويم في أعماق الربع الخالي، بالتنسيق مع خالد ابن الشيخ محمود أمير صُرفِفة. تتصاعد الأحداث هنا بنقل الكولونيل ويتر مشروع التنقيب إلى الحدود الفاصلة بين صُرفِفة والحد، وكانت النتيجة نشوب الحرب بينهما. في غضون ذلك يدبر خالد إرسال مجموعة سرية من البدو، وينضم إليهم أوبيري جرانث متخفياً في لباس بدوي، تنطلق من صُرفِفة إلى أم السويم حيث يخفي ديفيد، بدلالة سالم بن جعروف الدرعي. مهمة جرانث كانت إخبار ديفيد بأمر الحرب، ومحاولة إقناعه بالتوجه إلى أبيه كي يكف عن التنقيب في المنطقة التابعة للحد. ديفيد يقرر القتال ضد «الحديين» حتى الموت، فيشكل كتيبة من رفاقه البدو ويوجه إلى قرية في الربع الخالي تسمى «الذيد». هناك يعلم بأن الصديقي قد نكلوا بأهل صُرفِفة الذين لم تفلح أسلحتهم التقليدية في مقاومة الأسلحة الرشاشة والمتطورة لأهل الحد. وأسرع في الذيد بأن صديقه المصمم خالد قد قتل. يخرج ديفيد، ومع رفاقه، من الذيد متجهين إلى «قلج حصنة» القلع الوحيد الذي سلم من تدمير الحديين، وفي الطريق يلتقون بقافلة من قبيلة الجنبينيين، ويخبرهم هؤلاء بأن الشيخ محمود قد مات، وقد خلفه أخوه سلطان على إمارة صُرفِفة. حينها يقرر ديفيد الهجوم على الحد وتدمير أبارها نكاية بما فطروه بصُرفِفة، وفي طريقه يمر بمخيم أبيه الكولونيل ويتر، ويحدث الصدام بينهما مرة أخرى: الأب يميل إلى السلم والمعاولة في التنقيب عن النفط، والأبن يصر على النار من الحديين والانتقام لخالد وأهل صُرفِفة. بعد محاولة بائسة من ديفيد في أبيه كي يزوده بالرجال، يقرر الذهاب بأربعة من بدو وهبية، ومعهم السامي جرانث، إلى «مفتاحها»، وهو ما يرمز له في الرواية بـ «قلعة الجيل الأكبر»: لأن من هذه القلعة يملك الحد.

الفصل السادس (قلعة الجيل الأكبر) ويتشمر حول استيلاء ديفيد ورفاقه القسيسة على هذه القلعة الاستراتيجية في الحد. تحاصرهم قوة من قوات الأمير عبدالله، أمير الحد، ويستمر القتال بهم، فلم يبق لهم خيار إلا أن يقتاتوا حتى تنفذ ذخيرتهم. أن ينفذ الماء من القلعة، والهلاك في كلتا الحالتين. تتطور الأحداث هنا بأن يتسلل أوبيري جرانث ويقرر الذهاب إلى البويمي بهدف الاستعانة بالقتال البريطانية الرابطة هناك، وهي الآر إي إف (RAF) في الطريق فيضّل جرانث التوجه إلى معسكر الكولونيل ويتر، لكونه أقرب من البويمي، ويطلبه على الأمير المحلي الذي يمر به ديفيد ورفاقه، خاصة وأن اثنين منهم قد قتلوا. ويتر يفرض نصرته ابنه لعصيانته له واتخاذته طريقاً فيه كل التحدي لأفكاره، والسلطات البريطانية ترفض التدخل احتساباً للرأي الدولي، ولأن أمير الحد

هامشي، رحلة ولا يسعى إلى الالتقاء بأبيه.

تتكون الرواية من ثلاثة أقسام: القسم الأول بعنوان «الجلسة الأولى للحكمة»، وهو لا يتعدى أربع صفحات، تصف مشهداً للحكمة التي نصبت في البحرين، قبل الاستقلال، لديفيد تشارلز ويتر، منهُما بمقتل أبيه، بحضور المحامي أوبيري جورج جرانث، كشاهد لانساء. حيث طلبت منه المحكمة لإدلاء شهادته، والتي ستكون مادة الرواية. القسم الثاني، وهو معظم الرواية، بعنوان «الحقيقة الكاملة»، ويتكون من ستة فصول:

الفصل الأول (الهروب إلى صُرفِفة)، ومجمل أحداثه تقع في كارديف عاصمة ويلز، الموطن الأصلي لبطل الرواية تشارلز ويتر، وابنه ديفيد. وأهم حدث فيه هو هروب ديفيد عبر سفينة تعودت أن تتاجر من كارديف إلى موانئ الجزيرة العربية، وفي قصة هذا الهروب نعلم أن ديفيد يصل إلى مسقط، وفيها راودته فكرة الهروب إلى الصحراء، ولأنه علم من أحد طاقم السفينة بأن أن مسقط من مسقط رأس داخل عُمان، يحكم جبالها وبواباتها. ونعلم أيضاً أنه اتجه إلى رأس الخيمة ليُلقِه مركب السموق العربي إلى مكان نفذ منه عن طريق اللاندروفر إلى الربع الخالي.

الفصل الثاني (تحقيقات الوصي)، وفيه نعلم أن ديفيد وصل إلى صُرفِفة، وأنه التقى بأبيه، كما أن أخته سوزان التحقت بمستشفى في دبي كممرضة. ومن رسالة أرسلها إلى أوبيري جورج جرانث، والذي طلب منه أن يكون وصيه بعد موته، نفراً لطباعه عن المنطقة وهذه من البقاء فيها. «أنا متأكد بأن صُرفِفة ستجني ثمار جهودي، هذه الواحة نخوض معركة خاسرة ضد الصحراء، وبدون المال فإنها هائلة. لقد قضيت فيها أمتع سنة أشهر من حياتي». أهم حدث في هذا الفصل هو ضياع ديفيد في متاهات الربع الخالي، وتضارب الأنباء عنه بأنه مات في الرمال كما نعلم أيضاً أن وصيه أوبيري جرانث لحق به ليحقق في قضية موته.

الفصل الثالث (الربع الخالي)، وفيه تبدأ رحلة جرانث إلى صُرفِفة في الربع الخالي بحثاً عن ديفيد. ونعلم في هذا الفصل بأن تشارلز ويتر تنكر لابنه وعامله كخصم، رغم أن ديفيد كان ينظر إليه بقداسة، ويحبّل رؤيته حول مستقبل المنطقة: في الربع الخالي، في الرمال، كان يحلم بأعمال التنقيب، من أجل أن يُثبت نظرية، وهي أن يؤمن بأن النفط هو الأمل الوحيد. وإذا ما تم اكتشافه هناك، فإن ذلك سيبر المال الذي سيعيد بناء الأفلاج.

الفصل الرابع (الواحة الفاهية)، ويتمركز حول وصول أوبيري جرانث إلى صُرفِفة. يدور حديث هام ومطول في هذا الفصل بين جرانث والكولونيل ويتر، نتعرف من خلاله على المشكلة الحقيقية لهذه الواحة الصحراوية، وهي أنها مهددة بالموت لأن أفلاجها، وهي شريان الحياة فيها، تنقطع من حين لآخر إما بعامل الرمال التي تسفحها ريح «الشمال» من الربع الخالي، وإما بعامل التلصير الذي يلصق بها أهل الحد المحاورة لها. ويتر يؤمن بأن الحل والمستقبل الأفضل يكمن في اكتشاف النفط في صُرفِفة، ومع أنه ضلّ يحفر وينقب فيها ربحاً من الزمن دون جدوى، فإنه مصر على أن أعانها وإعادة به. ويخالفه الرأي بعض المنافسين له في التنقيب من



عادَت إلى الواحة بسبب اكتشاف النفط فيها، مما جلب إليها الأمن والرخاء.

من المؤكّد أن هاموند إنيس كتب هذه الرواية عقب زيارته لعمان سنة ١٩٥٤، حيث يذكر نيل مكليود إنيس، في مذكراته الشخصية «وزير في عُمان» بأنه استقبل هاموند إنيس في مسقط، وأنه «أي هاموند- رافق السلطان في زيارته لرأس النقم لتدشين مشروع التنقيب عن النفط في المنطقة. ليس هذا فحسب، ولكن نيل مكليود ينصّ على أن هاموند كتب روايته هذه بناءً على زيارته للمنطقة، وأنه بعد الانتهاء من كتابتها أرسلها إليه طالباً منه «أن يدقّقها، حيث صيغتها المحلية، والضبط الإملائي للأسماء، والتعابير العربية الواردة فيها» (٦).

إنّ إنيس استفاد من زيارته تلك في التعرف على المنطقة ليس من حيث جغرافيتها فقط، والتي تتجلى ببراعة في الوصف الرمزي لأماكن الصراع، خاصة صُريفة والد، وهما محور الأحداث في الرواية، ولكن أيضاً من حيث خصوصية تاريخ المنطقة في الخمسينيات. فالنزاع بين عُمان والسعودية على البريمي في ذلك الوقت لم يكن ببعيد عن مخيلة إنيس وهو يدير صراع الأحداث في روايته بين إمارة صُريفة وإمارة الحد. كذلك الصراع حينها بين عسكري مسقط و«عُمان الداخل» يتجلى بوضوح في الرواية. ومع أن هذه الأحداث التاريخية ألقت بظلالها على عمل إنيس، إلا أن الثيمة المحورية للرواية تتجاوز الزمان والمكان، المستعارين أصلاً لطق الأحداث. فمن الصعب التكهن بالاسم الحقيقي لكل من صُريفة والد، وإن كانت الأحداث تجعل القارئ المتعزّز يبادر بالظن بأن الواحة هي واحة البريمي، وأن إمارة الحد هي رمز للسعودية. للنزاع المعروف بين عُمان والسعودية حول البريمي في الخمسينيات. أقول من الصعب التكهن بهذا، لأن في الرواية ما يبده من

تناصره بعض الدول العربية. الجدير بالذكر هنا أن وسائل الإعلام البريطانية تلقّت قصة ديفيد هذه وتحصّنه بالقلعة باهتمام بالغ، بل إن البيبي سي أذاعت بأن وزير الخارجية البريطاني تعرّض لسؤال حول هذه القضية من قبل مجلس العموم. إنقاذ ديفيد يذهب جورج جرانث، ومعه الكابتن بيري قائد (حرس ساحل عُمان المتصالح)، لمقابلة الشيخ عبدالله، أمير الحد، وإقناعه بالحل السلمي عن طريق دخولهما للقلعة ومطالبة المجموعة بالاستسلام. يوافق الأمير، ويدخل جرانث وبيري القلعة، لكن المساومة لم تنجح: لأن ديفيد قرر الاعتصام بالقلعة حتى يحقق أمير الحد شروطه، أو تستجيب السلطات البريطانية لطلبه بنصرة صُريفة. فغادران القلعة، ويسمعان وراءهما إطلاق النار عليها من قبل قوات الأمير. تتصاعد الأحداث هنا بإرسال جورج جرانث تقريراً عن القصة برمتها إلى الصحافة البريطانية، مما أثار ضجة عارمة أجبرت السلطات البريطانية على اتخاذ قرار بتوجيه قواتها في الخليج، وعدن إلى صُريفة لتحريرها من الحدين، وإنقاذ مواطنيها ديفيد. لكن الهجوم لم يقع لأن أمراً ما حال دونه، وهو مقتل الكولونيل تشارلز ويتكر، أثناء محاولته الصعود إلى القلعة لإنقاذ ولده بالاستسلام. ينتهي هذا القسم من الرواية باعتقال ديفيد منهماً بقتل أبيه الكولونيل.

القسم الثالث (الحاكمة تتأمّل). وهو عبارة عن صفحات قليلة تحكي قصة محاكمة ديفيد في البحرين، وكأن الرواية عبارة عن جلسات محاكمة، تخللتها رواية أوبيري جورج جرانث للحدث كشاهد للادعاء، وهو ما يشكل صلب هذا العمل كما ذكرنا. تتكشف هذه المحاكمة عن أن مقتل الكولونيل ويتكر يرجع لسببين لا ثالث لهما: إما أن ديفيد قد قتله، وإما أنه انتحر بنفسه. في الوقت الذي تأجّت فيه المحاكمة استنفافاً للاستجواب، يحدث أن ديفيد يهرب من الاعتقال، عن طريق مجموعة من رفاقه البدو، ويبدأ تسطّ قضيته، لنعلم لاحقاً بأنه استقر في صُريفة. يقود مجموعة من بدو وهيبة والعوام، وأن الأفلاج قد

قبل السبعينيات. قليلة إن لم تكن معدومة. فسادا لدينا من أعمال روائية عن تلك الفترة غير الرواية الجيدة لعبدالله الطائي، «ملائكة الجبل الأخضر» وهي محدودة النشر فوق ذلك!

ملاحظات حول الترجمة،

« كلمة عُمان لم ترد في العنوان الأصلي للرواية، ولكن أضفتها اعتقادا مني بأن مُجمل العمل يدور حول عُمان كرمزٍ لبلدان الخليج التي جاء اكتشاف النفط ليعت فيها شريان الحياة، ويتنظها من أيام الفقر المُدقع، حسبما توحي الرواية.

«أثرت أن أعرب كلمة (Samia) إلى صُرَيْفة، لأنها أولا تقترب من الكلمة الإنجليزية صوتيا، وثانيا لأن التصغير ينسجم مع كلمة «واحة» وما توحي به من كونها قطعة صغيرة من النخيل في الصحراء.

«حاولت أن أجسم بين الترجمة الحرفية، والترجمة الأدبية: لأن بعض فقرات النص لا تحتمل الترجمة الأدبية، فحين يجري المؤلف حديثا على ألسنة بعض الشخص غير المثقفة، بله الجاهلة، يكون من غير الثقة أن ننقله إلى لغة أدبية: لأن لغة الكلام في الأصل أربابها المؤلف أن تكون بسيطة ومكشّرة.

«أثرت أن أترجم كلمة (Doomed) إلى «الذاهبة»، بدلا من «الهالكة» وهو المعنى العام للكلمة الأصل: لأنني أعتقد بأن الكلمة الأولى تعمل معنى خاصا وهو أنها مهددة بالزوال، وهو بالضبط ما يوحى به الجو العام لنص الرواية.

القسم الأول: الجلسة الأولى للمحكمة

نام أوبيري جورج جرانت!

أوبيري جورج جرانت!

لقد أن الأوان. فجأة بدا قصي يابسًا. كانت المحكمة تنتظر، وعرفت أن المحاكمة التي تنتظري كانت طويلة. وكنت أدرك في قرار نفسي أن بإخباري الحقيقة، الحقيقة كاملة، قد أدبني رجلا بريئًا. شعرت بلمس يدها في يدي، وبالضغط السريع لأناملها، فتنهضت واقفا أتبع خاتم المحكمة، والقرع مُكسّق القميص إلى ظهري. وقفت أبواب قاعة المحكمة مفتوحة، تفحصت الأشياء، لحظة تردّد عند المدخل: كان المكان مكشّصًا، والجو مشدودًا بالتخلّط.

بسرعة شئت خلال المحكمة: الوضع مألوف لي، جزء من حياتي الوظيفية: دوري فقط هو الذي قد تغير. فحين دخلت المحكمة لأول مرّة دخلتها كشاهد. تقف في القاضي، في وجهه اللذني الشاحب، وبدلته الاستوائية. لقد عبّ عن حبيصًا للظن في هذه القضية الغريبة. بدا متعبًا بعد الرحلة الطويلة؛ بدلته كبيرة جدًا ومتكشّبة تقريبًا، وبدون

ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّه لا يخدمُ العمل فنيا، بل يجعله سردا تاريخيا ساذجا. نجد في الرواية توصيفا للمكان: فواحة صُرَيْفة تقع في الربع الخالي، وهذا ما يبدّد الظن حول البريمي، كما أن إمارة الحد تقع تحت جبل يرمز له في الرواية بهـالجبل الأكبر»، وينقل أنيس هنا مقولة شائعة بين الناس هي «من يملك الجبل الأكبر، يملك الحد»، فهل الجبل الأكبر هو الجبل الأخضر؟! أم هو جبل حقيقت؟! ولكن أيضا فإن الحد ليست هي نزوى أو البريمي، كما يتبين من الرواية. ولهذا فإنني أؤكد بأنه لا جدوى من التكهّن بأماكن محددة، وحسبنا أن نعرف بأن المكان العام لسرد الأحداث هو عُمان، وأن هذه الأسماء هي أسماء تخيلية وليست واقعية، كما أشار أنيس بنفسه في مستهل الرواية.

الرواية مُهذّبة للقارئ الإنجليزي، لأن الحرب العالمية الثانية أفرزت بعدها أجيالا من الأوروبيين والأمريكيين، كانوا متعطلين لمعرفة الأماكن القصية والغريبة في العالم، والتي ربما وجدوا فيها تسلية لهم عن الدمار الروحي الذي خلفته الحرب. ولهذا فإن «فتنة المجهول» في الربع الخالي، والجزيرة الغريبة بصورة عامة شكّلت ثيمة أساسية لعِد من الأعمال الأدبية التي ظهرت في الخمسينيات وما بعدها. وهذا ما حرص عليه أنيس في عمله هذا: إذ نراه في الغلاف الداخلي للرواية يصوّر على القماش مقطع من القصيدة الشهيرة «الجزيرة الغريبة»، للشاعر الفرنسي والتر دي لا مير:

«مجنون ببلاد الغريب،

سحرة،

سرقّت عقله،

تركّه بلا أرب».

وهذا المقطع، لطالما اقتبسه شعراء وأدباء، ورحالة كتبوا عن الجزيرة العربية، مثل الرحالة بيرترام توماس الذي صدر به أيضا كتابه «بلاد العرب السعيدة»، وهو قصة رحلاته في عُمان والربع الخالي. كما أن أنيس طمّع روايته بعدد من الكلمات الغريبة على القارئ الإنجليزي، ومعظمها يتصل اتصالا خاصا بالثقافة في عُمان، مثل: الطوى، والمجلس، والقلعة، والأفلاج، والشريعة (المكان المكتشف من الفلاج، حيث يستخدمه الناس للغسل والاستحمام)، والكحل، والبزّة (مجلس عام يعده شيوخ القبائل، عادة ما يكون في ظل قلعة أو حصن، ويدلّارات ماريا ثريزا (العملة الفضية التي كانت شائعة التداول بين العمانيين قبل السبعينيات). كما احتوت الرواية على أسماء قبائل عمانية معروفة مثل وهبة، وهذا ربما ما يفسّر كثرة الطبقات التي أسماها أماكن عمانية واضحة مثل مسقط، والبريمي، ومحضة، والباطنة، وأم السجيم في الربع الخالي. مثل هذه الأعمال الفنية التي تحكي عن أمم قصية وغريبة، لا شك كانت تجد هوى لدى الجمهور الإنجليزي، وهذا ربما ما يفسّر كثرة الطبقات التي انتشرت بها الرواية، حيث بلغت إحدى عشرة مرة. وهذا العمل له أهميته أيضا للأدب العربي عامة، والأدب العماني خاصة، فالأعمال الروائية عن عُمان وخصوصية تاريخها في المنطقة،

الرويات القرمزية بدأ أقل إشعاراً بالهوية، والقانون قد مهاته المحامي أيضاً بدأ عادياً بدون الباروك والعبادة، وقاعة المحكمة نفسها بدت عادية بكل القصاص المفتوحة، والسترات الفضفاضة الباهظة، وخليط من البحرينيون في أزيائهم العربية المشابهة. كان قانون الجرائم الجنائي في هذه المحكمة معتمداً على قانون للعقوبات الهندي، بل إنه لا يختلف جوهرياً عنه، وعندما تقدمت نحو منصة الشهادة، مال القاضي قليلاً إلى الأمام، محققاً في بنظر حسيو.

على البنية والبهت قاعة المحكمة المكتضة، لم يكن حشداً من البشرية المشوّهة، لكنه حُص من الوجوه ظلت جميعاً تحقّق بي في توقع واج، وتنتظر القصة الكاملة التي تيفت الآن أنني الوحيد من يحمّكه سرّهما.

نوريت كشاهم، ليس للدفاع، وإنما للدعاء، كل كلمة سألفظها ستسجل ويسرع بها خارج البحرين بالتلفون والراديو، وعلى بعد الألاف من الأميال فإن طبع الصحف ستفيعض بالقصة التي ينتظرها ملايين الناس ممثّلون لكل صحيفة تقريباً من صحائف لندن ونصف صحافة العالم كاموا هنا، محشورين بصعوبة في قاعة المحكمة غير المجهّزة، لدرجة أنهم بالكاد أمكنهم التنفس، وفي الخارج، في الحرارة الرطبة الحارقة كان المصورون وعمال الفيلم الإخباري وحدات تسجيل التلفزيون، وفي المطار في الجهة المقابلة في جزيرة المحرق، طائرات خاصة انتظرت لتطير بالصوّر التي سفعرض عبر شاشات التلفزيونات، ويشاهدها ملايين البشر.

هنا وهناك في ذلك البحر من الوجود كان أناس أعرفهم، أناس قد شاركوا بدور في الأحداث التي كان يجب علي أن أصفها. كان هناك السيد فيليب جورد، مدير شركة (تنمية حقول نفط خليج عمان)، بدا عجزاً ومضطرباً، وعنايه الثقيلتان نصف مغمضتين، وبعانيه: السيد إركارد، مهندساً جداً وهادئ، كان هناك أيضاً الكولونيل جورج والكابتين بيرري، بسهولة يمكن تمييزهما؛ أنهلان في زيفهما من نوع الكاكي: قميص قصير الأكمام ويخطأ مكوي بعناية (٧) يهتفي الآنسة سوزان إلى الداخل، وقد صدمتني رؤيتها وقد جلست بجانب فتاة غريبة، نصف عربية ونصف فرنسية، كانت تسمى نفسها تيسا الكابتين جريفث، أيضاً كان موجود، لهيئة مهذبة ومديبة - تذكرني بكارديف والأريارة التي بدأت بها هذه القصة.

أرفع يدك اليمنى

فعلت ذلك وتحول بصري لا إرادياً إلى السجين في قميص الاتهام. كان يشاهمني، وللصلة للفت عموماً، اعتقدت أنه ابستم، لكنني لم أكن متأكد. كان لدي إحصاء بالبهمة، وبالصدمة تقريبا، ربما كان بسبب بذلتي الاستوائية، وشعره الناعم المسرح، لقد رد رجلاً مختلفاً. إنها فقط نزاعي التي ظلت مرفوعة ذكرتني أن هذا الرجل هو الذي استحوذ إصراره على مديّة العالم الكتاب الذي نس في يدي أريك تفكير. ردّ ورائي كانت شفاهي يابسة لقد استدرت بعيداً عنه، لكنني أدركت أنه ظل ينظر إليّ. أقسم بالله العظيم.

«أقسم بالله العظيم....»

أن الدليل الذي سأقدمه للمحكمة.

«أن الدليل الذي سأقدمه للمحكمة...» وعندما قلّتها كنت أتساءل كيف ستستجيب الجماهير في الوطن لما كان علي أن أخبر المحكمة به حتّى اليوم كان من الممكن أن تكون لديهم صورة مختلفة جداً للسجين - صورة ذهنية منتقاة من الصنيع الملموسة لإنجازاته، مسموعة عبر الراديو، ومرئية في التلفزيون، ومقروءة في الصحف والديوريات، صورة مشرقة، أكبر من الصورة الحية المختلفة كلها لشخص أنيق يلف هناك وحيداً في القفص، متهمًا بالقتل.

سيكون الحقيقة.

«سيكون الحقيقة...» ما كان عليهم أن يأتوا بالقضية أبداً. كان بطلاً قومياً، وبصرف النظر عن حكم المحكمة، فإن ردة فعل الجمهور ستكون عنيفة لكنهم هل سيكونون معه أم ضده؟

الحقيقة كاملة.

«الحقيقة كاملة...»

ولا شيء سوى الحقيقة

«ولا شيء سوى الحقيقة»

اسم الكامل، من فضلك؟

ألويزي جورج جراتس.

ثم نهض محامي السلطة الملكية، وواجهني:

«أعتقد أنك محام بالمهنة؟»

«نعم.»

«هل طلب منك أن تعمل لصالح السجين عند اعتقاله؟»

«نعم.»

«متى توقفت عن العمل لصالحه؟»

«بمجرد أن أدركت أن الادعاء يعتبرني شاهداً عياناً.»

«أعتقد أنك قد عملت لصالحه فيما مضى؟»

«نعم.»

«متى ذلك؟»

«فقط منذ حوالي أربع سنوات.»

تدخل صوت القاضي فجأة، وقد كوّب يده على أذنه ليسمع جيداً: «منذ متى؟»

«أربع سنوات، سيدي.»

تقدم الادعاء خطوة أقرب، قابضاً يديهِ بإتقان سترته، وجلد وجهه هادئ كرف في الحرارة الرطبة. «سأطلب من الشاهد أن يعيد ذاكرته الآن إلى ما بعد الظهور من الواحد والعشرين من مارس، لأربع سنوات مضت. في تلك الظهور تلقيت مكالمة من مدام توماس الساكنة في ١٧، شارع إلفريدل، كارديف. وبسبب تلك المكالمات ذهبت إلى ذلك العنوان.»

«نعم.»

«تستطيع الآن أن تروي للمحكمة ما حدث...»

القسم الثاني: الحقيقة الكاملة

الهروب إلى صريفة

كان شارع إفريدل يوجد في منطقة جراتنجتون من كارديف. إنه من شوارع البهوت ذات الفريميد الفيكتوري المزجج، والأسقف المائلة باتجاه الرياح الغربية المظلمة، والقضبان المزودة بنوافذ تطل بشكل عشوائي على مشهد للنهر أو البحر مسدود ببهوت مشابهة أخرى. على بُعد شارعين يمكنك أن تنظر عبر نهر (الناف) إلى مجموعة مبعثرة من الروافع، وإلى وميض المياحين التي ميّزت أرصفة ميناء (بهوت) لطالما أغصنت هذه المنطقة من كارديف، والتي كان لا ينقصها إلا ملامح القصة واللون القدر لخليج (تايجر). كان الشارع مهجوراً إلا من سيارة واحدة، سيارة سوداء صغيرة. بالفارج ظهر رقم (سبعة عش) بارزاً، ومن خلف غلق الباب استطاعت أن تلقي نظرة خاطفة إلى البيت. لم يكن فيه شيء يميزه عن البهوت الأخرى عدا الرسم كان هناك ضوء في إحدى الحُجرات في الأسفل، وستائر مزركشة رائعة محبوبة إلى الخلف من النوافذ.

ضربت الجرس، متسائلاً في نفسي عما ساجد بالداخل. المقلق أن أحداً لا يمكن بحال أن يدعوني إلى هذه المنطقة ما لم يكن في ورطة. والصوت على الهاتف كان صوت امرأة، منخفضاً، عاجلاً، وقريباً من الفزع. نظرت في ساعتَي الساعة والنصف. كان الضوء قد بدأ ينحس من السماء الملبدة بالغيوم. والرناد الخفيف أعطى بريفا أسود لأديم الشارع.

عبر الطريق لمت سيارة تتحرك، وعبوراً خفيفة كانت تشاهد وتثرثر عن شيء ما تقريباً. عرفت السيارة السوداء المركونة عند حافة الشارع كانت سيارة الدكتور هارفي. لكن إذا كانت هناك وفاة في البيت، فإن السائق يفترض أن تكون مسجلة. كانت يدي تهم بالضبط على زر الجرس ثانية عندما مطلق تيراس الباب والأصوات بدت مسموعة... لا شيء آخر في استطاعتي أن أعمله. يا مدام توماس، القضية تعود للشرطة... أضمن أن تنقضي. وستكون سيارة الإسعاف هنا في أية لحظة الآن». فتح الباب بقوة وظهر الدكتور هارفي مستعجلاً، كاد أن يصرطم بي. «أوه، هوانت، يا جراتن». لقد بدا شاباً، أشقر الشعر، حقيبة سوداء في يده، لا معطف كالعادة، رجلاً حازماً جداً وفي عجلة دائمة. «حسناً، اعتقد أنك ستكون قادراً على أن تبرهن حقيقة هذه القضية في المحكمة. الولد قطعاً يحتاج إلى نصيحة قانونية». لم يتفعل حول الود بيننا. كنا قد اختلفنا سابقاً حول مشكلة دليل طبي. «علي أن أذهب لإجراء عملية توليد الآن. ليس في مقدوري عمل أي شيء أكثر لذلك

الشاب». وانطلق راكضاً إلى سيارته.

«السيد جراتن»، كانت المرأة تحقّق في غير متأكدة.

أومأت بالإيجاب. «أنا من مكتب جونز وإيفانز للمحاماة. اتصلتُ بي قبل قليل».

«نعم، بالتأكيد». أبقّت الباب مفتوحاً لي. امرأة قصيرة، أنيقة، بين الأربعين والخمسين، عيناها غائرتان حزینتان. شعرها أخذ في المشيب، وقد تركته مسترسلاً إلى الخلف. وفي الطفولة المظلمة للممرّ بدا وجهها أبيض باهتاً. «دخل في من فضلك؟» وأغلقت الباب خلفي. «لم يودني ديفيد أن أتصل بك. لكنني اعتقدت أنك لن تمانع. لأن شركتكم تدير بعض أموالنا».

إنها المرأة الأولى التي تتعامل فيها معها على كل حال. اعتقد أنها اتصلت بي لأنها تعلم بأنني كنت مستعداً في ظروف معينة أن أخذ قضية بدون أتعاب. «عما المشكلة، مدام توماس؟» سألتها. لأنها كانت تقف جامدة وكأنها كرهت أن تقول أكثر في داخل البيت.

تردّدت، ثم قالت في همس: «حسناً، الأمر يتعلق بديفيد. لقد عاد و بعد ذلك... أه يا إلهي، من الصعب جداً أن أشرح لك الوضع كلها». الآن، بعد أن أغلقت الباب اللزيمي، لم يكن بوسعي أن أفهم معالم وجهها. لكنني فهمت من صوتها، الذي كان يتهدّد حد السكوت، أنها كانت مرعوبة وتجاهد في السيطرة على نفسها. «لا أعرف ما سيفعله». أصابت هامة. «كما أن سوزان ليست هنا. ولطالما استطاعت تدوينه، حين لم أستطع».

«سوزان هي ابنتك، أليس كذلك؟» أدركت أن الأسئلة يمكن أن تخفف من ثورتها.

«نعم، ذلك صحيح. إنها تعمل بالمستشفى، لكنني لم أتصل بها لأنها لا ترجع إلى البيت مباشرة».

«وـديفيد، هو زوجك؟»

«لا، ديفيد ابني، هو سوزان توماس. إنها تفهمه، بعض الشيء».

«هو في مشكلة ما الآن؟»

«نعم». ثم أضافت على عجل: «إنه ليس ولداً سيئاً، ليس سيئاً فعلاً». تنفّست بسرعة وكأنها تحاول أن تستجمع نفسها. «لو لم أكتب له رسالة، لما حدث ما حدث. لكنني اضطررت أن أفعل كل ما يمكن أن يساعد، ثم جاء إلى البيت وكان هناك شيء من الشجار، والسيد توماس قال أشياء ما كان ينبغي أن يقولها، وفجأة اشتبكنا معاً. لم يكن خطأ ديفيد المسكين أصيب بضربة فظيعة والسيد توماس، كان في حالة سكر، ثم...» تنفّست ثانية وكأنها تبتلع الهواء كله. «حسناً، ثم حدثت له هذه السكتة الدماغية، واتصلت بالدكتور هارفي فوراً ثم اتصلت بك لأنني عرفت أنها قد تدخني ورطة لديفيد». لقد نفّست بالحكاية كلها في عجلة بالغة وكأنها لم تعد تملك منها شيئاً بعد الآن. «بدا زوجي في حالة سيئة جداً، تعرف؟».

أضافت يوهن، «و لم أدر ماذا سيحدث. فقط لم أعرف ماذا أفعل، سيد جراتن- فطلعت غايبة الجهد، كما يمكن أن تقول. ثم جاء الدكتور هارفي وقال لي لا أمل في حياتي واتصل بالشرطة، إذا أهلي سعيدة أنك جئت الآن. استعرف ما يتوجب فعله وما ينبغي أن يقوله ديفيد لهم. إنه ليس ولداً سيئاً، أعادت ذلك بصوت تحول فجأة إلى الذئاع. «إنه مجرد طائش، تعرف؟» و أضافت بسرعة: «السيد توماس ضربي، تعرف؟»

«كان هناك شجار عائلي، بعبارة أخرى»

«نعم، نعم، يمكنك أن تسميه ذلك. لكنني لا أود أن أعتقد لكون السيد توماس سكران نوعاً ما، بأنه كانت هناك مشكلة بيننا. هو لطيف بطبعه»

«أصيب بسكتة دماغية، تقولين؟»

«نعم ذلك صحيح. ذلك ما قاله الدكتور هارفي.» بدت أنها قد تماثلت نفسها «تفضل الآن السيد جراتن، إنه يستلقي على الكنبه في الصالون. وديفيد هناك أيضاً. أظن أنك تريد أن تتحدث معه لكن لا تحاول أن تستعجله، من فضلك.» أضافت ذلك هامة، وأعطتني انطباعاً بأنها كانت خائفة من ابنها «يجتاح لقليل من الدائرة، إذ كانت لديه صدمة، كما قلت- صدمة مخيفة.» فتحت الباب وأضحت لي الطريق كي أدخل. «هذا السيد جراتن، ديفيد- المحامي السيد جراتن.»

كانت الغرفة مضادة من السفك، بضوء صارغ قاس، أظهر لي الكنبه التي كان يستلقي عليها الرجل. وميض أنوار قميصه كان يشير إلى طوقه وأكمامه المفتوحة، عيناها كانتا مغمضتين، وكان يتنفس بصعوبة، وملامحه المتوردة، المتداعية بالأحمر، كانت نحيلة إلى الحد الذي أظهرت عظامه من وراء اللحم. كثرة العروق في أنفه تدل على أنه كان عريداً هناك على رف المذاق الغازية استند بعرقه شاب في حوالي العشرين من عمره كان يرتدي سيتر ذات جيوب ضافية عديدة، وينظرون ضيقاً. وجهه كان أبيض كوجه أمه، وله نفس سماتها أيضاً، عدا أن لونه أنفه كانت أكثر استدقاقاً، وفكه أقوى. لم يغير موضعه حين دخلت الغرفة، بل إنه لم يرفع بصره. كان ساهماً ينظر إلى المدفاة، وجوده كان يثير الغربة

قريباً من قدميه كان نفاً زجاج مكسور من الواجهة المحطمة لأحد تلك الدواب الصينية المبالغ في تزويقها، الزخارف الخرزية ذات اللون الماهوغي، كذلك الزجاج الذي قد كسر أثناء المشاجرة، والطرف التي ملئت بها الخزائن، وهي معظمها تنكارات صينية بيضاء، لا تتناسق والسجاد البالية. وهناك مزهية أيضاً قد سقطت من المائدة قرب النافذة. لم تكن مكسورة، و بجانبها يوجد اليوم صور متسخة من فرط الانقلاب، تناثر إلى قصاصات. كان

هناك شيء ما مروع حول مشهد الغرفة بالكامل- الفوضى التي خلقتها المشاجرة، والأب الذي يستلقي هناك نصف ميت على الكنبه ملقاً ببطانة، والألم والأين للذات يقان، يواجه أحدهما الآخر بصمت مطلق.

شعرت بالوقت الذي بينهم. لم يكن بغضا، لكنه كان شيئاً مستحكما: شعور عنيف جداً لدرجة أن الرجل على الكنبه، وأنا، وحالة الغرفة جميعها لم يضرها بها.

«حسناً الآن.» خاطبت الولد بنبرة واقعية كما يمكن أن تكون في ذلك النوع من الجو. «افترض أنك تخبرني عما حدث. لكنه وكما يخاطب حائطا من الطوب، نظر لي نظرة منطوية متجهمّة. «لقد أخبرتك ما حدث»، ردت أمه في هنس.

«بالطبع، ديام توماس، لكنني أريد سماعه من ابنك.» بدت مرهقة حد الموت. التفت إلى الولد ثانية. «حدث لك صدمة»، قلت له بلطف. «إنه من الطبيعي أن تكون مذهولاً قليلاً بما حدث...» قلت ذلك، رغم أن كنت أعرف أن الولد لم يكن مذهولاً. مفاهيم يده التي أمسكت برق المدفاة كانت بيضاء من الضغط، وكانت الضلة بمؤخرة فكه تتحرك، كان يكبح نفسه مثل غلابي تحت ضغط، وكنت غير متأكد من الأسلوب الأفضل للتعامل معه. أدار بصره عني الآن وأصبح يهلق في أمه. أحسست بالشفقة على المرأة. «اصغ إلي، أيها الشاب.» قلت. «أعلم أن الدكتور هارفي قد اتصل بالشرطة. سيكونون هنا الآن في أية لحظة. إذا أردتني أن أكون معاكم، فمن الأفضل أن تبدأ في التكمم الآن، قبل أن يصلوا.» حركة خفيفة لكفك كانت كل إجابته. لم تكن هزة أكثر منها اختلافاً عضلياً، وكأنه قد صبره كي أنهب.

«السيد جراتن يحاول المساعدة فقط، ديفيد.»

«لللعة! ما الفائدة بحق الجحيم من رجل محام الآن؟ لقد انتهى الأمر، والنقاش لن يغير شيئاً. جاء صوته متوجهاً، ثم تحول إلي، ورمقتي بنظرة حادة شامبة، وأمرني أن أخرج، بكلمات عنيفة وبذينة

«ديفيد! لكننا كانت مرعوبة، لم تكن لديها أية سيطرة عليه.

«حسناً، قلت وتحركت نحو المكتب، حيث تركت قبعتي.» أتممت، من أجلي، أضافت، «أن حالة أليك غير خطيرة»

«إنه ليس أبي.» «وانفجرت الكلمات غاضبة من بين أسنانه المطيقة. «كنت قد قلته لو كان أبي.» التفت لأجده أنشعب عينيه الشاحبتين في أمه. «ما قصده، ماما، أنني أقسم سأقتل الفنزير- إذا أمكنني أن أجده في أي وقت.» كانت الكلمات عنيفة وقاسية لدرجة أنها أزعجتني.

«إنه ليس طبيعياً، تمتعت أمه.» لا يعرف ما يقول. كانت يداها تمسكان بمنزلة حول وسطها، وعيناها الشقراواتان، كمنيتي

الطبية، واسمعتين من العوف. عرفت أنه كان جاداً فيما يقول.

«من الأفضل أن تضبط نفسك»، قلت له. «لقد أسأت بما فيه الكفاية في يوم واحد، ولا داعي لأن تُخيف أمك أكثر أو تُهددها.»

لكنه الآن لم تعد لديه القدرة على كبح جماح نفسه. «أخرج من هنا، قالها يهود، وهذا يعني أنه كان يعني ما يقول.» ما حدث هنا لا علاقة لك ولا لأي شخص آخر به، إنه يبني ويبن أمي.» كان يتحدث عبر أسنان صاكّة، وكأنه يحاول إبقاء بعض السيطرة على ما كان يقوّ به. ثم فجأة اندفع بلسان حاد وعاصف، دون تحكم: «عندما تعلم نجاة بأنك غير شرعي، وأن أهلك غير شرعية، أيضاً، تريد أن تعرف أكثر لقليل عنه، ليس كذلك؟ تريد أن تناقشه مع أمك—تسألها بعض الأسئلة، تكتشف من أنت فعلاً بحق الجحيم.»

أرعى ذراعاً وأشار بحزن إلى الألبوم على الأرضية. «انظر إلى ذلك؟ دفتر ملاحظات حول الخال تشارلز—اشتركت أمي في وكالة لتقصّاصات المصنّف. كل قصّة نشرتها المصنّف—عنه كلها هناك، أصبحت بحرص العاشق. أمي تتعلّق بسيرس مينتزل أحبّ قديم. يا إلهي! إنها تُثير فيك البكاء. وأنا وسوزان ظهرونا من تحت لحاف العار والخزي، وقد غرّ بنا في أن ننادي ذلك السيكر المسكين أبائنا. رمقني بنظرة وكأنه يريد أن يفتك بي.» كنت أبلغ من العمر ثمانين سنوات حين اختلست نظرة في مخطوبات ذلك الكتاب لأول مرة الفزابة هي، كما أدعّتها، بأنه خالي. وهذا ما جعلني مهتمة بالجزيرة العربية—اعتقدت أنه كان بطلاً قوياً. لكنه بالأحرى مجرد وضعم، حقير، قدّر أعمل أمي وتخلّى عنها. حسناً، ما رأيك في ذلك. هاه؟ أنت محام، ربما بإمكانك أن تخبرني ما كان يتوجب عليّ فعله تجاه ذلك؟ ونظر إليّ بحدّة وكأنني كنت مسؤولاً بشكلٍ ما عما حدث له.

ثم فجأة تحرك، وبطّوة سريعة وقف أمامي وجهاً لوجه. «الآن انذهب إلى الجحيم وأخرج من هنا، واتركني أتحدّث مع أمي لوخبرنا. هل تفهم؟» كانت في عيني نظرة متوحشة، نظرة رأيتهما فقط ذات مرة على وجه صبي، كنا في مشاجرة.

لقد عرفت كيف أتعامل معه بعد ذلك. لكن هذا الولد كان مختلفاً. لقد كان خيفاً للغاية. حسناً، لنقل أنني لسْتُ لطيفاً بمعنى الكلمة، لكنني لا انتقد الأشياء عن عهد وتروصد. ومن جهةٍ أخرى نظرت إلى مدام توماس، ورأيت كم كانت مرعوبة منه، فلم يكن هناك مدّ أن أُصبر على رأيي، جاهلاً ما سيفعله بالضبط. لأنني شعرت أن التوتر بدأ يستجمع داخله ثانية. كان كالزئير الذي يتحوّل ببطء. وما إن صوّت صافرة سيارة الإسعاف أسفل الشارع حتى انطلق الحُفّ من فجأة. توقفت سيارة الإسعاف خارج البيت وبعد لحظات دخل عامل المستشفى ومعها نقالة.

انتباهنا نحن الثلاثة انصبّ بعد ذلك على الرجل الممتد على الكنبة.

غمغم بصوتٍ عاجزٍ وهما يتنقلان، وأخبرتهما مدام توماس باسمه، وقد بدا عليها القلق. كانت لخبرة صوتها تلك الصفة الخاصة بأناس تقاسمو حياتهم معاً، وبدا أنها ألّفت فيه، لأن عينيها رمشتا برّعة ثم تجمّعت باسمها: «سارة.» جاء الاسم سريعاً من شفطته الطويقتين، محفّطاً بمحاولة تحريك عضلات شلاء جزئياً، «سارة—أنا أسف.» كان ذلك كل شيء. عيناها انطفتأتا، ووجهه أصبح هامداً ثانية، ونقل إلى المستشفى.

تبعثهم مدام توماس، تُجهش بالبكاء بشكل جنوني. الباب انطلق بنفسه، والغرفة أُطبق عليها الصمّوت. «ما كان عليّ أن أضربه لم يكن خطأ.» انصرف الفتى هاراً كتفبه أدركت فجأة أنه كان يبكي «هه، يا إلهي،» قالها وهو يشجّ «كان ينبغي أن أعلم، لو كان عندي أي إحساس، كان ينبغي أن أعلم.»

لم يكن يعقودون أن تعرف أنه سجدت له سكتة دماغية، قلت له. حينئذٍ التفت نحوي، وقال: «أنت لا تفهم.» كانت الذمّوع تنزّرف في عينيها. «أنا وهو—أبغضنا بعضنا البعض. يمكنني أن أدرك سبب ذلك الآن. لكنّه على الأقل وقّف بجانبنا، هذا التّصنّف.» وأضاف بلسان حاد: «كنت أراه أكثر من والدي الحقيقي، لو أن لي قوّة فأصيح بذلك النذل.» ثم توقف وأطلق ضحكة واهبة غريبة. «النذل! لك مضحك، ليس كذلك.» أنا أسفهم ذلاً! أشاح بعد ذلك بوجهه، ومسح دموعه بظاهر كفيه. «أتمنّى أنني لم أضربه»، قالها يهود.

«سيكون عليّ ما يرام.»

«أتعتقد ذلك؟» لكنه رأسه «لا، إنه سيמות. ذلك ما قاله الطبيب.»

كان الأب الوحيد الذي عرفناه أنا وسوزان، والأب لقد قلّفته.

«دعك من هذا الهراء الأمر ليس بهذه الدراما. حدثت له سكتة دماغية، وعلى أيّة حال كان من حقك أن تدافع عن أمك عندما يضرّها رجل.»

نظر إليّ. «هل قالت ذلك؟» ثم فهّمه، وبعد لحظة قال: «نعم ذلك صحيح—خبرها.» وأضاف: «يا إلهي! يا لها من فوضى دموية.»

أحدث باب سيارة الإسعاف ضجيجاً في الشارع بالخارج، وانطلق ليُحدّق عبر النافذة. تحركت السيارة وانصرفت. وكأنّ مفاديرها قد استفتحت حول أفكار جديد كلياً، دار حولي وقال: «أنت مصابي ويترك، أليس كذلك؟»

لم يعن لي الاسم شيئاً. لكنّ دون شك فإن ترخيص مدام توماس تتعامل معه شركة إيفانز من زمن طويل، وسيقوم به كاتبني كنوع من الروتين. «ويترك هواسم أبوك، هو—أبوك الطبيعي؟»

«ذلك صحيح. أبي الطبيعي.» نطق الكلمة ببطء متلفظاً بها لأوّل مرة. ثم قال: «أريد عنوانه.»

«لماذا؟»

«لماذا، بحق الجحيم في رأيك؟» عاد إلى النافذة ثانية. «من حقّ

المرء أن يعرف أين يسكن أبوه، أليس كذلك؟»

«ربما»، قلت له. «لكنني للأسف لا أعرف عنوانه.»

«ذلك كذب». عاد إليّ، يبحلق بعيني في وجهي. «حسناً، إنه لديك

في ملفاته، أليس كذلك؟ يُمكنك أن تبحث عنه.»

«إذا كان زيوئا عندي، ليس إذا من حقّي أن أضع عنه لأحد.»

«حقّي ولو كان أبني؟»

«نعم، حقّي ولو كان أبني». فَكَرْتُ بتردد: إذا أعطيته إيّاه سيهدأ غضبه، ثم أنه برغم كلّ شيء من حقّه أن يعرف أين كان أبوه «إذا كان لدي عنوانه»، قلت له. «سأخاطبه إذا أحببت وأحصل على إتيه.»

«أوه، لا تقل لي هذا البهراء. أنت تعرف جيداً أين هو». ثم أمسك بزراعي «هيا أخبرني، إنها الجزيرة العربية— إنه في مكان ما في

الجزيرة العربية أخبرني بحق السماء»

أذكر أن هذا ليس هو الأسلوب الأفضل، ثم بدأ في التوسّل. «من

فضلك، ليس لدي وقت كثير، وعليّ أن أعرف. هل تسمع؟ عليّ أن

أعرف.» كان في صوته إلحاح مُسمّمت. ثم قبض على ذراعي بشدّة:

«دعني أحصل عليه». اعتقدت أنه كان على وشك أن يهاجمني،

وأصابعي المتوترة كانت مهيدة له.

«يغيد!»

كانت مدام توماس تقف عند المدخل قلقة وحائرة «لا أستطيع أن أحتمل أكثر من ذلك». تناهى إليه صوتهما لجذته، فاسترخى ببطء وتراجع عني. «سأعود لذلك العنوان»، قالها مُطمئناً. «إن أجلا أو عاجلاً سأحضر إلى مكتبك وأخذه منك. عاود إلى الألفاظ ثانياً، ينظر إلى الخارج. «أريد التحدّث مع أمي الآن.» قالها مصوباً نظره نحو، ينتظري أن أخرج.

تردّدت، ملقياً لمحة في مدام توماس. كانت لا تزال جامدة كحجر وعيناهما، وهي ترمق ابنيها، كانت واسعتين مزدورتين. سمعت

مجرى نفسها البطيء. «سأذهب وأعمل بعض الأشياء»، قالتها ببطء، وعرفت أنها أرادت الهروب إلى مطبخها. «تريد فنجاناً من

الشاي الآن، أليس كذلك السيد جرانت؟»

لكن قبل أن أجيّب وأعتذر لها، كان أبني قد توجه إليها. «من فضلك، صاماً. كان صوته مُخفاً. «هناك هناك وقت كثير، كما ترون،

وعليّ أن أتحدّث معك.» كان يتوسّل إليها— الآن طفل وبيع يتوسّل إلى أمه، ورايحتها تضعف أمامه فوراً. تناولت قبضتي من فوق

المكتب. حسناً، مدام توماس— قلت لها. «سأتركك الآن.» كان هناك

تليفون ديدم على المكتب، بين مجموعة من الكتب حول الكلاب السلوقية وطرق سباقها «بإمكانك دائماً أن تتصلني بمكثتي إذا

أردتني.»

أومات في صمت. كانت ترتجف قليلاً، وأدركت أنها كانت تخاف

من اللحظة التي ستترك فيها وحيداً معه. لكن لم يكن هناك مؤبر لبقائي. هذا شيء يخصهما وحدهما. «خذ نصيحتي»، قلت له. «عندما تصل الشرطة، كن متعاوناً معهم أكثر من تعاملك معي إذا أردت تجنب المشكلة. واستمع لأحد.»

لم ينشئ بكلمة النظرة العابسة حدثاً إلى وجهه. اصطبعني مدام توماس إلى الباب. «أنا أسفة، قالت لي. «إنه متضايق.»

«إنه ليس أمراً غريباً». تذكرت كيف كان شعوري حين علمت أن أبوي كانا مطلقين. لقد سمعت الخبر أولاً من صبي في المدرسة، ووسمته حينها بالكتاب والغيزير الصغير. ثم حين اكتشفت أن الأمر كان حقيقياً، انتابني رغبة بقتل أبي، ولكن اكتفيت برسالة أخبرهما فيها بأن هذا عمل وحشي وحشٍ غير مُبرّر. «من المؤسف حقاً أنك لم تُخبرني من قبل.»

«لقد أردت ذلك دائماً». قالت. «لكن بطريقة ما...» وهزّت كتفها، إشارة بئس، وحين خرجت إلى سيارتي كنت أتمنى أنه كان بإمكانني أن أفعل أكثر لمساعدتها.

حين خرجت من شارع إيفرديل، مرّت بي سيارة دورية. كان فيها أربعة منهم، من بينهم الرقيب ماثيوسون من دائرة التحقيقات الجنائية بكارفد. لقد بدت قوة الشرطة التي استجابت لاتصال الدكتور هارفي كبرى من اللازم، لكنني لم أرجع. كانت الساعة قد

عدت الخامسة وأندروز ينتظري في المكتب لجرد أعمال اليوم كان أندروز كاتب، وكان أيضاً يقوم بدور المُسقّ، وعامل البذالة، والساعي، الهائس الفقير، جاء إليّ ولم أكن أملك إلا مكتباً بفرقة مزدوجة وأثاث قذر: هو جملة ما تركه لي عمي من تجارة كانت مُدمرة ذات يوم، يتناول لم يكن في سطة، لأنني، رغم اجتيازي امتحانات القانون، لم أُنْدَرْ أبداً. وكانت الحرب قد وقعت فوجدتني مُضطراً للذهاب إلى تانجانيقا لممارسة زراعة الشاي، المغامرة التي انتهت بشكل سيئ، حيث تركتني مُفلساً حين توفي عمي، حتى لقد بدا ميراث ذلك المكان الهائس مغارة ابتسامة للثروة.

«أتعرف شيئاً عن مدام توماس؟» سألت أندروز، وهو يساعدي على خلع مغطتي. لقد قام بإسبال الستارة، ووجود النار المشتعلة في الموقد. بدا المكان مُرحباً رغم الغبار وأكوام الملفات ومصاديق العمل السوداء التي غطت الأرضية حتى باب الخزانة المفتوح. «إنها مسألة مساهمة صغيرة تقول إننا نديرها لها.»

«مدام توماس، أليس كذلك؟» جلست على طاولة المكتب ووقف هو تجاهي: طويلاً ومضروباً قليلاً، وبدا الجلد مشدوداً كالرُّق عبر عظام وجهه الطويل. «تعرف، السيد جرانت، أن نصف عملائنا تقريباً لهم اسم توماس.» كان هذا جزءاً من اللعبة التي يجعل بها دائماً أبسط الأشياء تبدو مُعقدة.

«إنه أحد عملائك القدامى»، قلت له. «شيء قد ورثته فيما يبدو دون

براية من الرجل العجوز

«من السيد إيفانز، تقصد».

كان ذلك، أيضاً، جزءاً من اللعبة، ولأن عمله كان متميزاً اضطرت أن أسأره «حسناً، أندروز، من السيد العجوز إيفانز؟ ضوء نار البديانة وخص على وجهه الجعجع البائس، لقد كان يعمل مع عني منذ أن كان تحت التدريب، وقد أقام معه باستمرار خلال مرضه الطويل حتى حين وفاته منذ سنتين. الله وحده يعلم كم عمره، رقيته النجيلة، المغطاة بشعر صلب، انتصبت من باقته الوسخة المتببسة مثل جسر دجاجة متفوفة الشعر. «حسناً ماذا عنه؟» قلت له وقد نفذ صبري. «ورث شيئاً قليلاً بمفهوم تجارة الأعمال إلى حد أنه لا يعني شيئاً. هل سمعت باسم ويتكر؟»

«ويتكر؟» وتحررت تفاحة آدم في عنقه بشئش. «أوه، نعم، بالطبع. الكولونيل ويتكر. مسألة تصريف أعمال صغيرة. اعتادت المجيء إلينا فليصلاً من البحرين على شكل جواربة نكيّة، وكنا نصرّفها له ونحولها إلى عنوان في جرانجتاون».

طلبت منه أن يأتيني بالملف، لكن بالطبع لم يكن هناك أي ملف. على أي حال، حين كنت أقرأ الرسائل، تمكّن هو من استخراج بعض الصلّات المتعلقة بالاتفاق. كتبت على ورقة الشركة بخط عمي المتحدّر والذي يعود شكله إلى ما قبل الحرب. وفيه تعهد تشارلز ستانلي ويتكر بالذّفع فليصلاً إلى سارة دافيز مبلغ خمسة وعشرين جنيهًا لمدة خمسة عشر عاماً أو، في حالة موته، فإن مبلغاً مقطوعاً من التركة مساوياً للرصيد المتبقي سيقدّم بشكل مستمر... الإشارة إلى فعوى كل هذا الاتفاق كانت متضمنة في الفقرة النهائية، والتي تنص: هذا الاتفاق يلزم ورثتي ولا بد أن يوافق عليه من قبل سارة دافيز المذكورة أنفاً موافقة كاملة بكل مطالباته الحقيقية والمفترضة كان الإمضاء في الأسفل خريشة بالكاد تُقرأ، وتحت كتبت سارة دافيز اسمها بخط تلمذة واضح «إنا نتألّني، السيّد جرانت، فإن الكولونيل وضع هذه السيّد الصغيرة في ورطة».

الصنّكة الساخرة التي صاحبت ملاحظة أندروز الأخيرة ضابقتني، السيّد الصغيرة، كما تدعوها، هي الآن امرأة في منتصف العمر، تيسة وخائفة، قلت له بحدة. «و عليه فإن لها ابناً في التاسعة عشر من عمره، واللّفت فقط لاكتشف أنه غير شرعي» هل ما زال أيضاً أخت توأم. إنها حالة ليست مسليّة. «ويتكر-هل ما زال حيّاً في الجزيرة العربيّة؟» تسالمت. «هل تعتقد أن الرّجل يعلم بأن لديه ابناً وابنة هنا في كاردف؟»

«لا أعلم، سيدي»

«هل لدينا عنوانه؟»

«البنك في البحرين. العنوان الوحيد الذي كان لدينا».

و البحرين في الخليج لكن آخر عملية دفع استلمت كانت منذ ثلاث سنوات مضت. قد يكون الآن في أي مكان في إنجلترا، متقاعداً ربّما «من المؤسف أننا لا نملك عنوانه». قلت. كنت أعتقد أن الابن يجب أن يشبه أباه: الأنثى المستدق الطرف كالمنظار، والفك القوي كانا موزنين جديدين لم تلاهما أحواله «هذا هو كل ما لدينا عن ويتكر، أليس كذلك؟»

لوماً أندروز بالإيجاب.

«إذا أخبرني كيف عرفت أنه كولونيل؟ ليس هناك ذكر للكولونيل في هذا الاتفاق».

فيما يبدو أن أندروز قد قرأ رتبته في أخبار بعض الصحف «شبه ما يتعلّق بعقود امتيازات النفط، فيما اعتقد. كانت هناك صورة، أيضاً، لبعض الشيوخ في عباياتهم المنسابة، والكولونيل ويتكر في الوسط يرتدي شورتات صفراء داكنة وريشة عسكرية».

«كيف عرفت أنه كان نفس الرجل؟»

«حسناً، لم أكن متأكداً، لكنني لا أعتقد أنه يمكن أن يكون هناك

اثنان منهم بالخارج في تلك المنطقة».

ربّما كان على حق. «سأسل عنه الكابتن جريفت «الرجل الذي قضى حياته مبحراً بسفنه في وإلى الموانئ العربيّة ينبغي أن يعرفه، وهو من المفروض أن يأتي إلى مكتبي في الخامسة والنصف. هل ملكيّة عقاره جاهزة الآن؟»

أحضرها أندروز من تحت ركاب الملفات. رزمة ضخمة بدت وكأنّها احتوت على سندات تكفي لغنيمة ممتلكات بمساحة عشرين ألف فدان بدلاً من كوخ صغير في شبه جزيرة جاور. الملكيّة تنقصها الخارطة، ولا لا كل شيء مرفق بها؛ الصك، وجميع الوثائق الرسميّة. طلبت منه أن يتصل بالرجل الذي كان يعمل الخريطة فوراً. «يريد جريفت كل الوثائق قبل أن يبحر الليلة». رن التليفون. كانت مدام توماس وعرفت من نبرة صوتها أن شيئاً ما قد حدث. «جاءوا بعد أن غادرت مباهرة، وأنا قلقة جداً. السيّد جرانت، لا أعرف ماذا أفعل. وسوزان قد رجعت الآن وقالت إنها ستستقلّ بك. أنا أسفة جداً على إزعاجك، وأقترح لك طوبخت وتعاونك معنا دون مقابل، لكنك طلبت منّي الاتصال بك إذا احتجت للمساعدة وإذا فكرت ربّما...»

«فقط أخبريني بما حدث، مدام توماس». قلت لها.

«حسناً، تعرف، لقد أخذوا ديفيد معهم... و... تمعلّ صوتها بعد ذلك «أنا قلقة للغاية عليه، السيّد جرانت. لا أعرف ماذا سيحدث، وهو عنيد جداً، كما تعلم. بمجرد أن لديه فكرة في رأسه... هو دائماً كذلك منذ أن كان صغيراً. لا شيء يجعله يغيّر رأيه أبداً حين يقرّر»

«لا تقلقي أبداً بما يدور في رأيك. ماذا حدث حين وصلت

الشرطة؟»

«قالوا فقط أنه يجب أن يذهب معهم»

«إلى قسم الشرطه؟»

«لا أعرف»

«للتحقيق، أليس كذلك؟»

«لم يخبروني سألتهُم لماذا قوضوا عليه، ولكنهم لم يجيبوا. لقد كان في روضة، كما تعرف. وهم تصرفوا وفق ذلك—»

«هل قال الرقيب مايسون أنه رهن الاعتقال؟»

«لا، لم يقل ذلك بالضبط. قال فقط إنه عليه أن يأتي معهم. لكنه الشيء نفسه، السيد جرات، أليس كذلك؟»

«هل وجه له تهمة؟»

«لا، لا، لا اعتقد ذلك. قال فقط أنه سيذهب معهم. وقد فعل. لم يحاول المقاومة أو ما إلى ذلك. لقد أخذه وأراد أني أرى ما سيحدث له.»

«مدام توماس»، قلت لها، «هناك شيء ما أريد أن أسألك عنه. هل يمكن أن تخبريني أين الكولونيل ويثكر الآن؟»

«بلهاش سريع وترديد قالت. «لا، لا أعرف. لكنه قد يكون في مكان ما في الجزيرة العربية»

«ما زال حياً حتى الآن، إن؟»

«أوه، نعم»

«هل تلقيت خبراً منه؟»

ترددت ثانية. «لا، لا أبدأ، لم أتلّق خبراً منه أبداً». وأضافت بسرعة: «فقط الإعانة. كان ملحقاً بخصوص الإعانة». ثم تنهدت. «لم أأخذ منها قط فلناً نفسي، وإنما أنفقتها على ديفيد. إنه فتى حازق وماهر. تعرف—قلته وقاد. اعتقد أنه سيصبح مهندساً». استمرت

في التحدث بلهجة السريعة، عن الكتب التي قد اشتريتها وكيف أنها أرسلته إلى المدرسة الليلية، وتركتها تتكلم لأن الكلام بدا يهينها.

«لم يستطع أن يحتل الموقف عندما توقف الدعم. وبدأ يتسكع هاتجاً في الأرضية باستمرار، وقلبه يحدّه بالذهاب إلى الجزيرة العربية. وقد بدأ يتحدث العربية، تعرف. قالتها بفخر، وينفخ

اللغة أضافت. «حاولت إنشاء عن عزيمه، لكن دون جدوى. أصبحت لديه كتب من الجزيرة العربية، تعرف، ويهرق كل أولئك العرب في منطقة تايجرسي، كل ما يتعلم بالعربي يجري في دبه.

والنصائص التي جمعها في كتاب عن ويثكر، يفتخر أن انني لم أسمع له برويتها». ثم أضافت: «من المؤسف أنك لم تكن هنا عندما

حضرت الشرطه. أعرف أنهم ما كان لهم أن يأخذوه لو كنت هنا»

«حسناً، لا تلقني عليه بعد الآن». قلت لها، «سأصلّ بهم وأكتشف ما الأمر. هل عرفت عن حالة زوجك؟» لكنها لم تلتق أي خبر من المستشفى.

«حسناً، ذلك جيد»، قلت. «لو أن حالته سيئة، لأخبروك. سأصلّ بك إذا استجد جديد عن ابنك». أنهيت المكالمه. قلت لأندروز: «أول شيء افعله غدا، اتصل بالصصف وانظر إذا كان

لديهم أي شيء في ملفاتهم عن ويثكر ما يحتاجه الولد الآن هو الأب، أب يمكن أن ينظر إليه باحترام».

أسرعت في إنهاء باقي الأعمال، وبجربان أنصرف أندروز لتصلت بعيادة الدكتور هارفي. «جورج

جرات يتحدث». قلت حين رفع الساعة. «أية أخبار جديدة من توماس؟»

«نعم»، قال، «هو خير سين، للأسف. تلقيت مكالمه للتو من الممرضة وتقول إنه مات في سيارة الإسعاف في الطريق إلى المستشفى».

«هل اعتقلت الشرطه ذلك الولد؟»

«نعم». من الممكن جداً أن توجه إليه تهمة القتل الخطأ. «هل قام أحد بإخطار دلم توماس بأن زوجها قد مات؟»

«الممرضة اتصل بها الآن»

«إنها أيضاً مسالة وقت»، قلت. لقد أنبتوا كيف يكون القانون أحياناً عديم الروح بشكل لا يصدق. لكن في الحقيقة، كان قلقي

على الولد أكثر من قلقي على الأم. «لقد أخذوا ديفيد توماس رهن الاعتقال». قلت له.

«ذلك جيد».

أغضبتني تطليعه، لماذا اعتقدت أنه من واجبك إبلاغ الشرطه؟ هل عرفت أن الرجل كان سموت؟»

«توقع ذلك». ثم، بعد توقف، أضاف: «كان مرابطاً، تعرف. حول كلاب الصيد. وكان سكيرا، ومدمناً شرباً، ومفرطاً في كل شيء. إذا كنت تفهمني، هذا الصنف يموت بسرعة. لكنني لم أكن متأكداً،

بالطبع». ثم أضاف: «بصرامة، لم أتوقع أن الولد سيبقى هناك حتى تصل الشرطه. اعتقدت أنه سينصرف. وربما فعل ذلك لو لم تكن هناك».

«لم أكن هناك»، قلت له. «لقد غادرت المكان قبل أن يصلوا».

«أوه، حسناً، لا فرق في ذلك. إنه ولد سيء».

«ما الذي يجعلك تعتقد ذلك؟»

«إنه لأمر غريب جداً»، قال مطلقاً بحدّة، «إنني لا أوافق على ضرب الأولاد لأنهم العزيمه أسس استعمالها إلى أقصى حد من قبل هذا الجيل الجديد. إن هذا الولد صعلوك، بل مشرد، شوارع وأرضية».

وأطلق ضحكة سريعة خرقاء، «إنها ظروف العرب، بالطبع، لكن ذلك لا يعذرهم كلياً».

ثم سألتها أن يخبرني ما يعرفه عن الولد. لكنه لم يكن يعلم كثيراً عنه. فعائلة توماس بدأت تنهب منذ بداية خدمة التأمين

الصحي، ولم تقع عيناها على الولد إلا مراكاً قليلة. لقد نشأ مع عصابات الشوارع، كما قال عنه، واختلط كثيراً مع العرب. وقد

نتقل من عمل إلى آخر، كما أنه قد حكم عليه في قضية ضرب زعيم

عصاة مَنافسة، «أتوقع أنه قد أطلق سراحه من الإصلاحية مؤخرًا»، قال. «و مشاكسون أجلاف كهذا هم الشياطين في رأيي». «و لذلك اتصلت بالشرطة».

«حسنًا. لقد قُتل أباه، أليس كذلك؟» بدا صوته في موقف دفاعي. «أنت لا تأبئ كثيرًا بطبيعة الإنسان»، قلت له.

«لا ليس مع والدك. طعنات بالسكين وجروح بفيلو دراجة. حاولت أن أتعالجها حينها ستفقد معي في الرأي».

«ليكن»، قلته ولم أضيف. لم يعرف أن توماس لم يكن أبًا للولد كما أنه لم يعرف سبب الشجار بينهما. «الحياة ليست كلها على خط واحد كما ترونها في عياداتكم»، وأنهيته المكاملة.

في ذلك الوقت كانت الساعة الخامسة والنصف، والكاين جريعت قد وصل. كان رجلاً ضعيف الجسم بلحية مدببة، وضحة عالية مقطعة، ويلبس بذلة صوفية بدت فضفاضة عليه. كما أن جاذبه المهيول المتفتن جعله يبدو ذابلًا. ومع أنه لم يكن شخصًا سيئًا، فإن خبرته الطويلة في القيادة أعطته نزاعة في جعل استهائه مملوسًا. «وعندني بالوثائق قبل أن أبصر، يا رجل»، قالها باندفاع وأنهام.

«لا تقلق»، قلت له. «ستحصل عليها، متى تبهر».

«للتاسعة والنصف ليلًا».

«سأتوبك بها إلى السفينة بنفسى».

يبدو أن ذلك أرضاه، ولأنه أظهر رغبة للمحادثة، سألته عن وينكر. «الكولونيل تشارلز ستانلي وينكر»، قلت له. «هل تعرفه، بالمناسبة؟».

«نعم، بالطبع البدوي، ذلك ما يطلقونه عليه هناك. أو البدوي اللعين بالنسبة لأولئك الذين يكرهون شجاعته وكل تحذلقاته العربية. إنهم البهيس، من يطلقون عليه ذلك. وسُمي العرب للعريف أو الحجّي. نعم، أعرف الكولونيل وينكر. لا يمكن أن نتاجر بين موالي الفليج بدون مقابلته من وقت لآخر».

«ما زال في تلك المنطقة، إذا».

«أوه، يا إلهي، نعم، مثل ذلك الرجل لن يكون سعيدًا أبدًا بتقاعدته إلى كوخ في جزيرة جاور». لقد انطوت عيانه الزرقاوان الصغيرتان على ضحك صامت. «لقد تحول إلى الإسلام، تعرف. وقد ذهب إلى مكة للحج، ويُشاع عنه بأن عنده عجة نساء، وأحيانًا يعيل إلى الضبّة لكن»- و هز رأسه. «هذه مجرد أقوال، لو صدقت كل نمية سمعتها على سفينتي، فلن تبقى سمعة لأحد. كل ما له من حُبه ويلعبه». وأخذ يُقهقه بصوت عال. «ليكن، يا عزيزي، واستمر في حديثه، «هناك شخصية حقيقية. رجل مثل وينكر نادر في بريمانيا-ي لن تجد مثله الآن. أعور يُغطي عينه ببقاع، وله أنف عظيم كالمنقار يجعله يبدو مثل طائر جارح دموي».

«وهل قابلته».

«نعم، بالطبع. وقد سافر معي على سفينتي، أيضًا - مرارًا وتكرارًا. لطالما أخذته على السفينة مُرتديًا ملابسه البدوية الفضفاضة، ومُنطقًا حِجْرَه الفضّي اللامع، وألفًا عقاله العربي الأسود فوق غترته؛ نعم، ولطالما لفت الأنظار على مَنْزِل السفينة وهو يوم يخرّابه الصلاة مُسلّحين حتّى الأسنان».

«يعني من طراز لورنس؟»

«حسنًا...» هذا متشككًا. «ليس لديه بالضبط تلك المكانة مع السياسيين. إنه بدوي. وتغيير ديانته جعله مختلفًا عن لورنس، كما تعلم. لكن رجالا لثقت يعاملونه جميعًا كالإله- أو كانوا كذلك. له نظريته الخاصة حول تنقيح النفط- نظرية ويتكر، يسمونها. وهو يرى أن شركة تنمية حقول بترول خليج عُمان يجب أن لا تقتصر تنقيبها على المنطقة المزروعة بالنفط، والتي تمتد من العراق عبر الكويت، والظهران، والبحرين وقطر، وإنما يجب أن يصل إلى الجنوب الشرقي على خط جبال الحجر، عبر البريمي حتّى الإمارة المستقلة صُرفَة في الواقع، من غير المعروف فيسا إذا كان الرجل مُصيها في رأيه هذا ما لم يكتمل التنقيب والحفر. وكان هناك رجل يُسمى هولمز إذا كنت تعرفه- كان مهتمًا بالحدوث عن نفس الموضوع في البحرين، وقد ثبت أن رأيه كان صحيحًا».

«بخلاف ويتكر؟» حاولت أن أثيره، لأنه توقف، وعطّله منهمك في الماضي.

«لا. لقد كلف الشركة الكثير من الأموال ولا نتيجة سوى أبار جافة، والأشياء الآن تتغير هناك».

هز رأسه بحزن. «هناك جبل جديد وصل إلى قيم شركات بترول الشرق الأوسط هذه، رجال تقنيون ما عندهم هو النفط، وليس العرب. ويتكر والعالم الذي يمثله- زائل لا محالة. لقد انتهى. لا وجود له في صحاري الجزيرة العربية الآن، حيث النفط يتدفق ونصف العالم يحاول انتزاع حصته منه، كما أن ويتكر ينتهج سلوك شيخ القبيلة. وهو ربما يدعي أنه من سلالة النبي نفسه، كما يتصرف أحيانًا».

كانت صورة مائلة لك التي رسمها جريعت لويتكر، وحين قلن راجعا إلى سفينته شرعت أن مكتبتي الباهت أصبح أكثر إضاءة بفعل لون لغتي الموسيقية فيه. وضعت حُصًا أكثر على النار وتهيت لإيناه عمل اليوم.

و بعد نصف ساعة تقريبًا قطعني عن العمل صوت جرس الباب الأساسي. لقد أقرعني، لأنه من النادر جدًا أن يزورني أحد دون موعد بعد ساعات العمل، ولحمة خاطعة في مفكرتي أكدت لي أن لا موعد عندي ذلك المساء.

تبين أن زائري كان فتاة، وحين وقفت هناك في العاصفة الثلجية

تتشبَّه بدرانجتها، بدتْ مألوفةً لي إلى حدٍّ ما. كان لها وجهٌ دائريٌّ، وجهٌ جذابٌ، أكثرُ منه جميلًا، يستمدُّ سحره أساسيًا من تشكيلة العظم افتتَرَ فخرها، متوترةٌ قليلًا، عن أسنانٍ بيضاء لامعة، وعيائها الشاحبتان لهما وميضٌ براق. أتذكرُ أنني أخذتُ بعينيهما في تلك اللحظة كانت طفلةً تمتلئُ صُحَّةً وحيويةً.

«السيد جرائنت؟ أنا سوران توماس، هل أستطيع التحدث معك للحظة، من فضلك؟» جاءت كلماتها مندفعةً، سريعة، لاهثة «بالطبع» وفتحت الباب لها «تفضلِي».

«هل يمكنُ أن أضع دراجتي بالداخل؟» كان هناك ترددٌ طبيعيٌّ في صوتها مما جعله جذابًا بشكلٍ مُمَيَّن. «كان لدي واحدٌ سرق منذ أسابيع قليلة». دفعته إلى الداخل، وإنَّ أخذتها إلى مكتبي، قالت: «كنتُ خائفةً جدًّا ألا أجدها، ولا أعرفُ أين تسكن».

في الومح الساطع لمؤدِّ مكتبي استطعتُ أن أتلمَّها بوضوح أنفُ مُستدِّ الطرف، وفكٌّ قويٌّ - كان كلَّهما يميزانها، عدا أن ملامح وجهها تميَّزت برقةً ألوانيةً وبخلاف أخبها، لم يكن لديها أي شيء بالألم التي رأيتُ «حول موضوع أخيك، أعتقد».

أومأت، نعم، ونفضتُ البرد عن شعرها الأنثوي، بينا أناملُها السخيلة فكنتُ بخفةٍ معطفها البني الذي بدا مستهلكًا. «رجعتُ للتو من المستشفى. أمي كانت بمفردها. واجهتُ صعوبةً كبيرة» ترددتُ لحظةً شكًّا، إذ أنها حدَّثتُ في بعينيهما الواسعتين الصافيتين، ولكنَّها امتلكتُ العزيمة للقول: «لقد طعنتُ في السن، إذا فهمتُ ما أعنيه. وهذا وحده يكفيها».

إنها في التاسعة عشر من عمرها، وقد عرفتُ كلَّ شيءٍ عن الحياة، كلَّ الحقائق المرَّة الصعبة. «هل أنتِ ممرضة؟» سألتها.

«في مرحلة التدريب». قالتها بشيءٍ من الفخر. ثم أضافت: «يجبُ أن تعمل شيئًا ما بخصوصه، السيد جرائنت. اعثرُ عليه، أوقفه عن محاولة قتل...» عن قتل شخصٍ آخر.

نظرتُ إليها فزعًا. «عمٌ تتحدثن؟» قلتُ لها. كانت توبأُ بشكلٍ دراميٍّ، بالطبع. «لقد سمعتُ عن -» وهنا توقفتُ، غير متأكدةٍ بماذا أتأديها. «عن السيد توماس؟».

«نعم». أومأت، وجهها، كوجه أخبها، كان خجولًا وشاحبًا. «أخبرتني أمي». «أتصل بها المستشفى، إذا؟»

«منذ نصف ساعة. لقد مات في سيارة الإسعاف، كما قالوا». لم يكن في صوتها عاطفة، لكنَّ شفقتها ارتعشت قليلًا. «أنا قلقة على ديفيد».

«كنتُ على وشك الذهاب إلى قسم الشرطة». قلتُ لها. «كان حادثًا، بالطبع، لكنَّ هناك دائمًا احتمال بأنَّ الشرطة قد تراه بشكلٍ مختلف».

«لديه سجلٌ سيئٌ، تعرف. ولكن لم يسبقُ لهما أن اشتربا معا. كنتُ أعرفُ أنه ليس أبي -» أبي الحقيقي.

«أخبرتك أمك، اليس كذلك؟» اعتقدتُ أنه من الغريب أن تخبر ابنتها وليس أبها.

«أوه، لا». قالت. «لم تخبرني أبداً، لكنَّه شيءٌ ما تعرفه بالقطرة».

«لإنَّ لماذا بحق السماء لم يعرف أخوك؟» قلتُ لها.

«أوه، حسنًا، الأولاد يطبقون الفهم، تعرف. والأم لم يس شيئًا يمكنُ أن تصرَّح به بمفوقه. اليس كذلك، السيد جرائنت؟ أقصدُ أنه شيءٌ تشعرُ به في أعماقك، وهو نوع من السر». ثم قالت: «ماذا هو فاعل، في اعتقادك؟ هل كان جانيًا عندما قال إنه سيقطعه؟ أنا لم أكن هناك، كما تعلم. لكنَّ أمي مقتنعة بأنَّه عازمٌ في أمره».

«يقطعُ من؟» قلتُ لها.

«أبانا. الكولونيل ويتكر لقد أقسم أنه سيقطعه، ليس كذلك؟ ذلك ما تقولوه أمي. أنت كنت هناك. هل قال ذلك؟»

«حسنًا، نعم». أومأت. «لكنني لم أحصله معطل الجسد. لقد سبَّ له الأمر برميَّه نوعاً من الصدمة، بالإضافة إلى ذلك». أضفت، «ليس بمقدوره أن يفعل شيئاً الآن، حتى إذا كان جانيًا. ونحن نطلقُ سراحه، سيكونُ قد اعتاد على الفكرة».

نظرتُ إليَّ، وقالت: «أنت لم تسمع، إذا؟»

«أسمع ماذا؟»

«ديفيد قد هرب».

«هرب؟ إذن، هي هنا لهذا السبب، الأحق، المجنون، الأبله الصغير؟»

«كيف عرفتِ أن هرب؟»

«لقد اتصلتُ الشرطة، وقالوا أنه هرب من سيارتهم، وأن من واجبتنا إخبارهم إذا عاد إلى البيت. لذلك جئتُ لزيوتك. أمي فقدتُ صوابها تقريبًا. تعرفُ أنها ليست قلقةً على ديفيد فقط، وإنما أيضًا على الكولونيل ويتكر. أبي لا أهمُّ الطريقة التي عاملها بها، ولكنني أعتقد أنها ما زالت تحبُّه حتى الآن.....»

والآن لا تعرفُ ماذا تفعل». اقترحتُ مخي بعد ذلك، ولمستُ ذراعي في إشارة توسل. «من فضلك، السيد جرائنت، يجبُ أن تفعل شيئًا ما يجبُ أن تساعدني إنني مرعوبة حتى الموت من أن أمي ستذهب إلى الشرطة وتخبرهم بما قاله ديفيد. ذلك ما أرادتُ أن تفعله، في الحال. قالتُ إنه من واجبها، لكنني أعرفُ أنها لا تعني ذلك. إنها فقط مذهولة من جرم ما فعله ديفيد. وهو لديه سجلٌ سيئٌ، كما تعلم. لذا قرَّرتُ أن أتى إليك، وقد وعدتُ أمي أنها لن تفعل شيئًا حتى أرجعُ إلى المنزل». ثم ترجمتُ، متفكةً، وعيناها التجلاولان ترنوان إليَّ بترقب.

لم أدر ماذا أقول. لا شيء بمقدوري أن أفعله، ولا جدوى من خروجي ويحتي في المبنية عنه. في ليلةٍ سيئة كهذه، الشرطة عن بكرة أبيها ستتفرغُ للخطر عليه. «أين كان مكانُ هروبه؟»

«في مكان ما قرب شارع كاوبريدج، كما قالوا».

« وأبولو- هل لديك فكرة كيف يمكن أن أتصل به؟ »

أشرق عينها بزرقة. «آه، لو أنك تستطيع» لكن بعدها هزت رأسها. «ليس لدي أي فكرة أين يكون الآن. أمي أيضا لا تعرف. هل أتيت دفتر قضاصلها الصطفية؟»

«لا».

«لا، بالطبع لم تفعل، مازال ملكي هناك على الأرضية، حيث المكان فوضي رهيب». ثم قالت: «لقد تصفحته بنفسي لأنه كانت لدي نفس الفكرة. لكن أخيراً قضاصة حصلت عليها أمي، وتحمل صورة له في البصرة. كانت منذ ثلاث سنوات. لا أعرف إن كانت عنه أخبار في الصحف بعد ذلك كان يتأخر الخمسين، وربما تقاعد وإذا كان هذا صحيحاً، فمن المستحيل أن يكون الآن في مكان ما في إنجلترا، ليس كذلك؟ ذلك ما يفعله كل الذين فقروا حياتهم بالهجرة عندما يتقاعدون. هل تعتقد أن ديفيد يعرف مكانه؟»

«لا»، قلت لها. «لقد حاول معرفة العنوان أمي. لا جدوى من إخبارها بأنه قد تكون لديه نفس فكرتي، وهي محاولة البحث في ملفات الصحف. «على أي حال» أضافت، «سيمعل جاهداً للتحريي من الشرطة. أعرفت أنك يمكن أن تهديني من زرع أمك. الشرطة ستقبض عليه و..... الوقت سيتكفل بالباقي. ستراه أمك في السجن، وتتكلّم معه، ويمرر الوقت سيكون قد تقبل الوضع بالمرّة».

تروت في الأمر للحظة ثم أومأت. «نعم، يبدو ذلك معقولا». ثم قالت «هل تعتقد بأنه لذلك هرب؟... أقصد، هل يريد قتل الكولونيل ويترك فعلاً قتل أبيه؟»

«في الوقت الحالي، ربما نعم. لا أحد يعرف ما ذا يدور في خلد الصبي. ربما ببساطة كان غيورا من تعلق أمه بحب قديم. لكنني لم أستطع أن أخبرها بذلك. «في رأيي، إنها الصدمة» قلت لها. «ردة فعل طبيعية جداً. وعندما يميل التفكير في الأمر، سيصبح معتاداً عليه».

«لكن لماذا هرب؟ لم يقطع أبداً فيما مضى. لقد أغفل مرتين، تعرف، لكنه لم يحاول أبداً الهروب». وعندما لم أقل شيئاً، هزت كتفها غير مكتوفة. «أوه، حسناً، أتوقع أن كل شيء سيستهي عليه خيراً» استمعت على عجل، لكن الابتسامة لم تمتد إلى عينيها المغرورقتين بالحزن وفقدان البريق. «كان من السخف أن آتي فعلاً. فهيات للفرج، مرتدية معطفها. «كان علي أن أعرف أنه ليس بمقدورك أن تفعل شيئاً. إنها أمي التي انتابني القلق عليها. لم يفيد في مغضلة تامّة. حركت كتفها وكأنها تثبت نفسها. «أعتقد أنني ربما سأذهب وأرى الدكتور هارفي. لقد سيعطي أمي مكاناً، شيئاً ما ينعينها على النوم، حتى لا تستمر في التفكير به،

وتتخلص من الأفكار السيئة في رأسها». انصرفت ولوحّت بيدها «مع السلامة، السيد جراتش. وشكراً لك أشعر بأنني أفضل قليلاً الآن على كل حال».

رافقتهما إلى الباب الرئيسي، وحين كانت تخرج دركبتها طلبت مني أن أتصل بها إذا استجد أي جديد. «يمكنك دائماً أن تجدني في المستشفى إذا كان الأمر مهماً. أفضل ألا تتصل بأمي. هل تعني؟» «بالطبع»، قلت لها.

ما إن غادرت حتى جاء أندروز بالعريضة إلى المكتب. بإنهائي لموضوع الملكية وبعض الأعمال الأخرى، صارت السابعة والنصف. هناك وقت كافٍ للذهاب إلى قسم الشرطة في طريقي إلى الميتا. ما كان يحتاجه الولد هو أن يغطي بعض الأمل في الحياة. كنت أفكر في هذا حين ارتديت معطفي بسرعة. متعجباً من غيب الحياة، كيف يولد بعض الناس لأباء سعداء في زواجهم، وآخرون... طفولتي لم تكن بتلك السعادة. هزّت كتفي. الحياة معركة على كل حال الجنس، والمال، والسعادة... كلها نضال، مثل محاولة بناء تجارة متداعية. لقد تحلّيت بكل الشجاعة، وكل القوة، التي يمكن أن يمتلكها المرء، فقط لمحاولة فهم شيء من الحياة، وعندما لم تنجح الأمور... وضعت اليد على عنقها أمام الدار المحضرة، شامراً بالأسف على الولد. أسيأ على نفسي

أتصور أنني كنت متعباً. كان أسبوعاً مضطرباً، واليوم يوم الجمعة، وعطلة نهاية الأسبوع على الباب. شعرت برغبة للشرب. كانت هناك الحانة التي كنت أرتادها أحياناً في منطقة الميتا، مكان مزعج، لكنه حيوي ومعتلى بالفحولة والحديث عن الأماكن البعيدة، حانة بخارة كانت دائماً تعطيني وهماً بجزر خارج الأفق بكؤوس ويسكي قليلة، يمكن للخيال أن يخلق، متخبطاً مشكلات المال الرخيصة ويوميات المحامي التافهة.

خرجت وأغلقت باب المكتب الداخلي خلفي، مهتدياً بالشعاع الأبيض لمصباحي اليدوي، عبر المكتب المارجرى الفارغ، بشفيه الماهوغي الأخرق، وألواح الزجاجية المسطحة. كنت قد وصلت إلى الباب الرئيسي ويدي كانت على التراس حين تذكرت معاملة الكابتن جريف مع أنني تركتها مسندة على رفا الموقد حتى لا أتسأها.

رجعت إلى مكثي بخطوات وثيدة على الأرضية الضبابية العارية. سوف لن يسامحتني أبداً لو تركته يجبر دون حليمه المستقبلي المدون كله بلغة قانونية مبهمّة. الإنسان يحتاج إلى حلم، شيء ما يسعى من أجله. لا يمكنك أن تعيش دون هدف. كان الأمر بالنسبة له تقاعداً، وبالنسبة لي فإن ذلك الكوخ الطيني الصغير المطل على طول خليج روسيلي، كان مجرد مكتب حمام بدهان وأثاث جديدين، وعملاء يتسابقون لخدماني. أمسكت يدي بقبض الباب،

ثم فجأة، سمعتُ رنيناً لزجاج يتكسر ويسقط. جاء الصوتُ من خارج الباب عالياً على نحو مخيف في ذلك السكون المُطبق أطفأتُ المصباح وتركتُ الباب موارباً، كلَّ عصبٍ في جسمي مشدود ومتربف. سمعتُ صرير تراس التافدة، وحشد الأجنحة على حافة النباح، ومغلف السنان حين نذعت جانباً أمو اللص! لكن ليس إلا الأحقق سيتوقّع إيجاد النقود طليقة ومبعثرة في مكتب محام. ربما كان يبحث عن وثيقة معينة! لكنني لا أتذكر أنني في الوقت الحالي أتولّي معاملة مُهمّة بشكل كافٍ ببرز اقتحام المكتب. سمعته يتعثر بالكروسي ويعدّها استطاعت أن أسجّ تنفّسه العميق يقترب حين عبر الغرفة إلى الباب. هممتُ أنه سيتجّه إلى مفتاح الإنارة، ففتحتُ الباب إلى أقصى حدٍّ، وفي نفس الوقت أضأتُ مصباحي ثانية.

وقف ديفيد توماس هناك، مكشوفاً بنور المصباح. شعره الأشقر كان ملتصقاً بسبب المطر وجهةً مُخطّط بالدم من جرحٍ على جبينه، والذئ الأسمر مكثوم ومتسّخ بالوَحَل. كان هناك وحلّ على ملابسه أيضاً- بنقٍ مبتلة سوداء ملتصقة بملابس مُتسخة. سترته كانت مُمزقة من ناحية الكتف وبمطلونه كان مخروقاً على نحو سيّئ جداً لدرجة أن لحم ساقيه ظهر من الشقّ. كان يتنفس بصعوبة وكأنه كان يجري.

«ماذا بحقّ الجحيم تفعلُ هنا؟ قلت وأشعلتُ النور. كان وجهه شاحياً كالصيّت، وعيناه فائزتين بصورةٍ غير طبيعية. بدا مرعوباً ترتعد فرائضه. «حسنًا، لا أتوقّع أنهم سيفكرون في البحث عنك في مكثبي.» أغلقتُ الباب ومررت بمحاذاتيه وأسندتُ السنان. ثم وضعتُ فصاً أكثر على المدفأة حتّى ظهر اللهب. وباستمرار كنتُ أشعر به واقفاً هناك، يشاهدني في صمت، مندهشاً جداً، وربما مرعوباً جداً من تحركي. دفعتُ الكروسي القديم المخصص للعملاء قريباً من المدفأة. «حسنًا»، قلت له. «دخلتُ سترتك وتعال واجلس جنب النار وجفّف نفسك.» فعل ما أخبرته به، متوجّساً جداً من أيّ تحرّك يأتي من يساره. «الآن»، قلت له، «فقط أخبرني ما الذي بحقّ السماء جعلك تفعل مثل هذه الفعلة الغريبة.»

للحظة اعتقدتُ أنه كان على وُكُلٍ أن يشتبك معي، التصرف الذي يفعله ذلك النوع من الأطفال عندما تسوء الأمور ويبدأ الناس بسؤالهم مظهر الولد الجلف العائس عاد إلى وجهه مُجذّب. «خذ وقته»، قلت له. «لا داعي للعجلة. لديك كلّ المساء إذا أردت.» فكرتُ في محاولة التملّق بعد ذلك. «لا يتمكّن كثيرٌ من الأشخاص الهروب من الشرطة فيزّ اعتقالهم كيف فعلتنا أنت؟»

الشّقاء المُتّزّة استرخت قليلاً، وظهر شبحُ ابتسامته. «الحظ»، قال. كان يرتجف، وحركتُ النار ثانية حتّى اللهب. «أحضروا سيارةً لتأخذني إلى أحد سجونهم المحيرة. قلتُ في نفسي سأشعر بحريّةٍ

أكثر في السجن.» قالها بنبرة صوتٍ ساخرة. «وهربت.»

«نعم، هذا صحيح. كان واحدٌ فقط منهم في الخلف معي، وقفزتُ من السّيارة عندما كانوا يقطعون شارع كاوريدج. وقعتُ على الرصيف وكنتُ تقريباً أفقد الوعي. كانوا سيقبضون عليّ إذا، لكنّ كانت هناك حادثة أعرفها، فألقيت نفسي فيها وهربتُ من الخلف.» وأضاف: «فكرتُ أنني سأجدك في مكثبك.» قالها بنوع من الاستعراض.

«أحقّك كانت هنا منذ فترة وجيزة.»

«سوزان؟ ماذا كانت تريد؟» كان متأهباً للرد فوراً.

«كانت تريد أن أساعدك.»

«تساعدني؟» وأطلق ضحكةً ساخرة. «الطريقة الوحيدة التي تستطيع أن تساعدني بها هي إعطائي ذلك العنوان. ذلك ما جئتُ من أجله.»

«أمك جدّ قلقة عليك.»

«ليس مهمّاً.»

نقد صبري عليه بعد ذلك. «ألا تستطيع أن تتفهم بأن أفعالك تؤثّر على أناس آخرين؟ توقف من هنا الاستهتار المقيت. لقد أخبرتُ الشرطة أمك بأنك قد هربت، والآن هي شبه مجنونة.....»

لكنّه كان غير آبه لما يسبّبه من حسرةٍ للآخرين. «كان ينبغي أن تفكر في ذلك قبل أن تكتبي لي تلك الرسالة»، قال. «كانت شبه مجنونة. إذ، هل أخبرتك سوزان بأنه كان لدي شهران آخران للبقاء في هذه الإصحاحيّة؟»

«لا.»

«حسنًا، كان قد تمسّى لي شهران فقط، وكنتُ سأخرج من الإصحاحيّة بريئاً. ثمّ كذبتُ لي رسالة تهدّد فيها بالانتحار. أبوك يدفعني إليه، قالت، ولا يمكن أن أحمّله بعد الآن. ثمّ عند مجيبي إلى البيت وجدتُ أنها تتهرّب وتُخفي عني السرّ باستمرار، ساخرة منّي بأنني ابنُ ذلك العجوز الأحقّ المضمور. يا إلهي! وتتكلم أنت عن كوني مستهزأً.»

«إنه ليس بالأمر السهل على المرأة أن تُخبر ابنها به.»

«كان لديها تسعة عشر سنة. خلال هذه المدّة كان يجبُ أن تكون قادرةً على أن تستجمع شجاعتها وتخبرني. ولكنها دفعتُ ذلك العجوز أن يسخر مني ويقدّحها في وجهي.» كان يحذّر في النار، أكتافه مُدوّبة، ووجهه باعث على الأسى. «هل سوزان تعرف؟» سأل أخيراً. «هل تعرف أنها غير شرعية؟»

«نعم.»

«وما شعورُها تجاه ذلك؟»

«قالت إنها قد عرفت منذ زمنٍ طويل- طويل جداً.»

استطلعت إقناعه بأن يأتي معي إلى قسم الشرطة ويسلم نفسه
ترددت ثم اتجهت إلى التليفون، لكنني نهضت على قدميه فوراً.
«ماذا تريد أن تفعل؟ تتصل بالشرطة؟» كان هناك هلع في صوته.
«لا، قلت له «تاتصل ببيتكم- سأجلب أمك تأتي إلى هنا، وأخبرك،
أيضاً».

«أماذا؟ ما الفائدة من ذلك؟»
«إذا قدمت أمك تصرخياً، تشرح فيه بالضبط ما حدث...»
«لا جدوى»، قال «لن تفعلها، إنها ستفضل شقيقي...»
«أوه، لا تكن سخيفاً»، قلت له

«إنها الحقيقية»، وبكى، «أخبرتني ذلك بنفسها- بعد أن ذهبت أنت،
تبعني إلى طاولة المكتب وصوته كان شديداً وفي غاية الجدية.
«هي تعتقد أنني سأقتل ويترك، إذا وقعت عليه يدي في أية لحظة.
إنها تحبه، برغم كل هذه السنوات، مازالت تحب الرجل. لا أعلم ذلك،
لكن تلك هي الحقيقة. هل تعتقد أن العزيز بعد أن عاملها تلك
المعاملة، بعد أن قد تخطى عنها بسهولة...» أخذ مندباً ملطخاً
بالدم من جيبه وتمخط «عندما رجعت إلى البيت ذلك اليوم بعد
الظهور كان العجوز يويخها. سمعت صوته مرتفعاً من الشارع. لم
يدع كلمة سotte إلا وقذفها بها. أعتقد أنه كان أكثر سكرًا من
المعتاد. كان في يده سجل القصاصات الصحفية التي جمعتها
أمي، وعندما طلبت منه أن يصمت، عيّرني بأنني دعي، قال إنه
ليس بوسعي أن أحتمل جراً رجل آخر ثم التفت إلى أمي وأضاف،
«يكفيني أن أحتمل عامرة رجل غريب، برغم كل ما فعلته للفتنر
عليك»، قال، «تسألين فور خروجي من البيت لتسرحي في صور
عشيقك». ورواها بالسؤال، لذلك هجمت عليه». توقف، بنظر إلى،
عنه، جد مشرقين. «كان ذلك السؤال مثلاً بقصاصات صحفية.
وصور له. لقد ترعرت مع ذلك السؤال، ترعرت مع الرجل نفسه.
أعرفه، أعرف أسلوب حياته، كل شيء عنه، إنه مثلاً أهيرت- كان
نوعاً من الآلهة بالنسبة لي أردت أن أكون مثله، قاسياً، مستقلاً،
مغامراً في الأقاليم البعيدة. حاولت الحصول على عمل كبشار
على السفن التي تبحر من موانئ كارديف، لكن حينها كنت صغيراً
جداً، حتى أنني حاولت الإبحار مستقلاً ذات مرة. والأل لا أراه أكثر
من مصدر خزي قدر يوتن، حيث ترك امرأة لتتصلل توأميها وحيدة.
أخبرت أمي لي سألتها ساعة أقبض عليه. هل تذكر؟ كنت هناك
عندما قلت ذلك».

«أوامت»

«حسناً، صدقتني. هي مقتنعة بأنني فعلت سأفعلها إذا أمسكت به».
«ولم تكن ما قلتها- هل هذا ما تحاول أن تخبرني به؟»
رجع إلى النّار ووقف يحدّق فيها لحظة، ثم جلس ثانية على
الكرسي، جسمه منكّب، «لا أعرف»، قالها مهمّماً. «بحق، لا أعرف

«إنّ لماذا بحق الجحيم لم تخبرني؟»
«قلت، منذ زمن طويل جداً، أعني أن أمها لم تخبرها. وإنما عرفت
بنفسها».

بدأ متجهمًا بعد ذلك «ما كنت أخفي عن بعضنا أي شيء».
«إنه سر ليس من النوع الذي يود المرأة أن ييوح به لأحد»، قلت له
«بالفعل، هو كما ذكرت، وفجأة ضرب بقبضة يده على ذراع
الكرسي «يا إلهي! لو لمي فقط عرفت مسبقاً».

«لم يكن ليساعدك»
أطرق لحظة ثم أومأ «لا، أعتقد أنك على حق». وأضاف «لطالما
تساءلت لماذا كان العجوز يبغيضني». انحنى فجأة وللتقط السّيع
وأذكي به النّار. «إنني أمقت، أيضاً»، قالها بضراوة
«حسناً، هو الآن ميت»، قلت له «هل عرفت ذلك؟»
أفلت السّيع من يده حتى أحدث ضجة في الموقد، وأومأ «نعم،
أخبروني بذلك قضي في الطريق إلى المستشفى، عليه اللعنة».
موقفه من موت الرجل صدمني «بحق السماء! قلت له. «أليس في
قلبك أي عطف على الرجل الذي كان أباً لك؟»
«لم يكن أبي»، صرخ في وجهي «لقد أهيرت ذلك من قبل».
«كان أباك في نظر القانون».

«إنّ، القانون يجب أن يتغفّر، أليس كذلك؟ لا يمكن أن تجمع
التفويضين ببيان قانوني»
«لقد أخذ بيدك باستمرار منذ نشأتك».

«حسناً، لقد ساعدني، لكنني كرهني في نفس الوقت. لطالما أحسست
بذلك. كان يستمتع بضربي. وعندما لم أسمع له أن يفعل ذلك، لجأت
إلى طرق أخرى للثقل مني، فقد كان يسفر مني لأنني كنت أقرأ
كثيراً، كما كان يسفر من أصدقائي العرب. هل تعرف ما فعله حين
كنت في الإصلاحية؟ لقد مرّ كل كتيبي حول الجزيرة العربية. وما
تركه لي فقط كتب تنطلق بالتقنية. كنت أقتني الكثير منها حول
الخط، والجيوولوجيا، وعلم الزلازل، والجيوفيزياء. ترك لي تلك
الكتب لأنه اعتقد بأنها لا تعني، جدّي في «الآن هو ميت، وأنا
مبتهج، مبتهج، هل تسمع؟ ارتفع صوته، وفجأة اغربورت عيناه
بالدمع وبدأ يبيكي. «لم أقصد قتله»، أجهدت بالبكاء «حقيقة، لم
أقصد ذلك».

انهار تماماً وأخذ يتنهد كطفل، فذهبت إليه وريت على كتفه
«كان حادثاً عارضاً»، قلت، محاولاً تهدئته.

«لا يصدّقون ذلك».

«هل قدموا تهمة ضحك؟»

«لا، لكنهم يعتقدون أنني قتلتها. أعرف أنهم يعتقدون ذلك». وانفجر

«لم يتروكوا لي فرصة»

«بالشّاكيد هرويك لم يكن في صالحك». كنت أتساءل فيما لو

كل ما عرفه هو أنني يجب أن أجدّه.

«ولذلك جئت هنا، لتبحث في مكتبي عن عنوانه؟»

«عرفت أنه سيكون لديك في مكان ما في ملفاته.»

«حسنًا، ليس عندي.» ترددت. لكن، برغم كل شيء، كان له حق في معرفة مكان أبيه. «هل تعني بشي ما؟» هل تعني أنك إذا وجدت، ستتذكر أنه أبوك وأن الدم شيء لا يمكن أن تمحوه بالعنف؟»

نظر إلي وظل صامتًا لوقت طويل. وأخيرا قال: «لا يمكن أن أعك بأبي شيء. لا أعرف كيف سأصرف.» كان صادقًا على الأقل. «لكنني سأحاول أن أتذكر ما قد قلته.» ثم بتعليق عاجل ومفاجئ: «يجب أن أجدّه. يجب أن أجدّه. من فضلك، من فضلك حاول أن تفهم.»

حاجة ذلك الطفل... كانت الشيء الذي افقدته كل حياته. كانت حاجة أمه مكتسبة وموسعة. خطايا الأباء... لماذا بحق الرب يزوي الإحساس بعدم الأمان إلى العُنف بين ذوي القربى؟ «حسنًا، قلت له. «أوافق على ذلك.» ورويت له ما قد أخبرني به جريفت. «لكنك تعرف أي صنف من الرجال أبوك. على أية حال، إنه هناك، مازال بالخارج. وإذا أردت الاتصال به، أعقد أن خطابًا إلى شركة تنمية خطوط خليج عُمان.»

«الخطاب لا جدوى منه. لقد كتبت إليه سابقًا- مرتين. ولم يُجب أبدًا.» أخذ يُجبل بصره في. «الكابتن جريفت هذا، هل يديرك أبول سفينة؟ إنها تُبحر بانتظام إلى الخليج.» وعندما أومأت، قال: «إنها السفينة التي حاولت السفر متسللا عليها. كنت في الرابعة عشر يومها. هي في الميناء الآن، أليس كذلك.»

«نعم.»

«متي تبحر؟»

«الليلة.»

«الليلة؟» نظر إلي، وفجأة، متعطفًا مثل كلبٍ أغري بالثرثرة، قال:

«الليلة، متي؟ في أي وقت؟»

نهض على قدميه، نافضًا كل التيب عنه. «بركة، قل لي في أي وقت؟»

ترددت. ليس من عمل المحامي التورط في قضية جنائية. لذا كان من واجبني أن أقول له بجملا، «من المحكمة أن تسلم نفسك إلى الشرطة الآن.»

لم يسمعي. عنده مأخوذتان بالمظروف الذي تركته مسندًا على رف الموقد. «هل ستأخذ هذا إلى السفينة الليلة؟»

أومأت، فهوى بيده على المظروف، وتمسك به. «سأسلمه نهاية غد.» تعلق بالمظروف وكأنه كان تعويذة، وعيناه أشرفقا بالأمل الذي مثله له. «هذا كل ما أحتاج إليه. المبرر للصعود على متن السفينة. ولن يضبطوني هذه المرة، حتى تكون في البحر.» نهض

على مبشطي قدميه وألقى نظرة من خلال النافذة، وكأنه على وشك الانطلاق عبر الطريق الذي جاء منها. لكنه من جهة أخرى أعقد أنه أدرك بأنني ينبغي أن أنصّل بالشرطة. «هل تسمح لي أن أخذه؟» جاء صوته مليحًا، وعيناه تتوسلان. «أعطني فرصة واحدة على ظهر السفينة أسير إلى أين... من فضلك، سيدي.»

كانت «سيدي» لالة على مدى اليأس الذي انتابه

«من فضلك.» قال ثانية. «إنه أملي الوحيد.»

رَيمًا كان مُحفًا في ذلك. وإذا لم أدعه يأخذه، فأني فرصة أخرى لديه في الحياة؟ لقد هرب من الإصلاحية كما قد هرب من الشرطة. ويسيرة كهذه سيكون محظوظًا أن يفلت ثلاث سنوات من عقوبة القتل الخاطئ. بعد ذلك سنجهد قصيته، منجرًا مدى الحياة ثم أن له أخيرًا أيضًا، قيادة لطيفة. يا للتحسرة. «من المفترض أن أكون محاميًا.» ذكرته. أو رَيمًا كنت أفكر نفسي. «و ليس وكالة سفر لصبية هارلين من الشرطة.»

«لكنك ستدعني أسلمه، أليس كذلك؟»

ماذا بحق الحجم يمكن أن تصنع عندما يواجهك فتى بكل هذه البراءة والهمة المتأففة. «حسنًا، قلت له. «تستطيع المحاولة إذا شئت. لكن الله وحده يعلم ما سيفعله جريفت.»

«كل ما أريده هو فرصة الالتقاء بأبي.»

أدركت لمة أن عقله قد تخطى كل العقبات. لقد بدأ ذهنيا يهضر عذاب ساحل الجزيرة العربية بحثًا عن أبيه. «كل ما أعطيه لك.» حذرته. «المبور لركوب تلك السفينة. سبحر في التاسعة والنصف و يجب عليك أن تسلم الوثائق لأبي الكابتن جريفت، مفهوم؟»

«سأسلمها له. أبوك.»

«هل السفينة مألوفة لك؟»

كنت أعرف كل زاوية بها. ذات مرة. وسأتذكر كل شيء في نور صمودي على ظهرها.

«حسنًا، من فضلك تذكر أنني محام. وعندما يُقبض عليك، كما سيحدث في النهاية، لا تورطني. سَدْعِي أنك جئت إلى مكتبي للحصول على الاستشارة القانونية، وأنت رأيت المظروف الذي قد نسيتَ خاضعتة فجأة. أتفقه؟»

«نعم، سيدي.»

«سأخذك الآن إلى مرفأ بيروت إيس، قلت له. «بعد ذلك سأتركك.» ترددت. لم تكن فرصة كافية تلك التي أعطيها له. لا ملاس لديه عدا ما يستتبه الآن، ولا مال رَيمًا، ولا حتى جواز سفر لكن على الأقل قلعت ما يوسعي أن أفعله ما كنت أملكه من شخص أن يقوم به تجاه ولدي لو أنه أوقع نفسه في ورطة كهذه. لكن ليس لدي ولد، لا أحد لدي. «يستحسن أن تصل الدم من وجهك.» قلت له وأرَيمه مكان الغسيل «و سيارتك شيء تخفي به ملايسك المهرقة.»

«حفظاً سعيداً»! قلتُ له.

(«شكراً»). ثم انطلق يمشي عبر الرصيف، ليس يتردّب، وإنما بخطوة ثابتة حازمة. شاهدته يصعد السلم، ثم توقف يتكلّم مع أحد الطاقم، كان عربيّاً، ثم اختفى عن الأنظار خلال بابٍ في سطح منصة رِيّان السفينة.

أشعلتُ سيجارة وانتظرتُ هناك، أنساء ما سيحدث الآن. لا أعتقد أنه كانت لديه فرصة كبيرة، لكن من يعرف؟، فقد كان شاباً راهية. أنهضتُ سيجارتي وأشعلتُ أخرى. كنتُ أفكرُ في الشرطي على البوابة. كان علي أن أدرك أن أول ما ستفعله الشرطة هو ملاحقة هروبه. والرجل عند البوابة قد تعرف عليّ. حاولتُ تحليل دوافعي في فعل مثل هذا الشيء المجنون، لكنني لم أتمكن من معالجتها. أخذ البرد يسري في السيّارة حيث كنتُ أنتظر، وحتى الآن لم يحدث شيء. عدّ أن اللجاج بدأ يتكفّف والرصيف صار ناصع البياض. صفّر زورق في النهر، ضائعاً، كنصيب يومه في ليلة شائبة. كانت الساعة التاسعة والثلاث.

بعد عشر دقائق صوّتتُ صفارة من مكان قصي على إيمبرولد آيل، وظهر رجلان بسرعة من كورج في نهاية الرصيف. حركاً بقوة سلم السفينة إلى الشاطئ، ثم وقفا بجانب جبال العرس. صفارة أخرى والحبل الأمامي أصبح رخاءً، وقع بقوة على الرصيف. النخاع الأسود أخذ ينفث من القبع، وما إن أُلقيت الحبل من مؤخرة السفينة، حتى انفجرت فجوة بين جانبيه ورصيف الميناء. حينئذ أدركتُ محرك السيّارة، وفتحتُ للتدفئة، وأخذت أدخن، وإيمبرولد آيل تنفّط طريقها في نهر اللاف. وعندما اختفت أنوارها أخيراً خلف المناكب البهضاء لأضعاها، قدّت سيارتي راجعاً إلى غزلة شقّتي، أملاً من الله أنني فعلتُ الشيء الصّحيح.

قصة ما حدث له بعد ذلك وصفتني جزئياً من الكابتن جريفث عند عودته، وجزئياً من خطاب أرسله ديفيد نفسه إليّ. عندما تركني على الرصيف هناك وصعد على إيمبرولد آيل، لم تكن في ذهني خطة واضحة. كانت السفينة الوحيدة التي تتاجر بانتظام من كارديف إلى المرافي العربية، وقد شكّلت له فتنة لا تقاوم منذ أن كان يسكنُ في أرفصة المواني. كان المضيف الصومالي وليس أحد البحارة من قبابه في قبة قلم السفينة، وعلى البديهة، دونما تفكير تقريبي، استقهم نحو ديفيد فيما إذا كانت مساكن الركاب مشجّرة بالكامل. أخبره المضيف بالتّقي. هناك ستُقامرات، وثلاث فقط منها مشغولة. شاعراً فجأة بثقة أكثر، طلب رؤية الكابتن.

كان الكابتن جريفث في قمّريه الخاصة في منصة رِيّان السفينة، وعندما دخل عليه ديفيد كان مشغولاً في مكتبه يخصّص حسابات الشحن. استلم مع الطّرد، لمح فيه، ثم رفع بصره نحو ديفيد. «أنت تعمل مع السيد جرانت، أليس كذلك؟»

تركنتُ في دورة المياه ونهيتُ إلى خزانة الملابس في الطابق السفلي. كان هناك معطف قديمٌ منذ أن تولّيتُ المكان، وقبعة سوداء أيضاً. قام بقياسهما بعد أن انتهت من تنظيف نفسه. المعطف لم يكن سيئاً في مقاسه عليه، والقبعة كانت مقبولة. سمعتُ ماذا سيكون رأي عني لو عرف فيما استخدمتُ هذه الثّمن البالية التي تركها. ولأنني أردتُ أن يدرك كم كانت فرصه ضئيلة، قلتُ له: «إذا قبض عليك قبل أن تبحر السفينة، لا تحاول وتستمر في الخداع مع الكابتن جريفث. أخبره الحقيقة وقل إنك تريد تسليم نفسك إلى الشرطة».

أولاً، وجهه شاحب، وعيناه ابهتتا تقريباً من التوتر العصبي الذي كان يستشري داخله. المعطف الغاسق والقبعة السوداء أبرزتا شعوبه، وأبرزتا أيضاً أنفه المنقاري وفكه اللّغوي. في ملابس محام مهملة وقديمة بدا أكبر بكثير من أعمارهِ التسعة عشر.

كان هناك مخرجٌ خلفي للمكتب، فأخرجته منه. البرد ما زال يتساقط، ولم يكن أحد في الشارع حيث أوقفت سيارتي. انطلقنا في صمت عبر شارع بارك بالاس ثم كاسل استريت، ثم عبرنا سكة الحديد إلى متاهة شوارع صغيرة تؤدّي إلى الميناء. خففتُ السرعة في طريق ضيقة مظلمة وأخبرتُ أن يقفّز إلى الكراسي الخلفية ويستلقي تحتها متلخّخاً بساطاً كنتُ قد احتفظت به لكلبي.

من حسن حظّه أنني أخذتُ هذا الاحتياط، لأنّ الشرطة في مدخل المرفأ كانت متأهبّة وكان هناك شرطي تعرف عليّ. فقبل أسبوعين، كان قد قدّم شهادة في قضية دافعت عنها أخبرتُ بهنّتي فأذن لي بالمرور. لم أتوقّع أن الشرطة قد أخذت تراقب الميناء، وبداي كاننا ترشّحان عرفاً حين عبرت القضبان الملساء لسكة الحديد.

كانت إيمبرولد آيل ترسو في الطرف الآخر لمرافأ بورت إيس، قريباً من الهويس. كانت عمليات الشحن قد اكتملت والسفينة تستعد للإبحار. حيث البخار قد بدأ يصعد من مدخلها. الزواقي على طول رصيف الميناء ما زالت تتحرك في الليل بأصابعها الفولاذية النحيلة.

توقفت تحت إحدى المظلات. كان البرد قد تحول إلى اللّجج وأخذ يغطّي الأرض. حتى أن رصيف الميناء بدا أبيض كالضّيح تحت أنوار السفينة. «صناً، تفعل»، قلتُ له. «تلك هي السفينة».

استدع مغسوراً من تحت الجسار. «هل يمكنك أن تجي؟»، «هي؟» سألتني فجأة مفزوعاً باقتراب اللحظة. «لقد تحدثت مع الكابتن جريفث».

لم أجب على ذلك، وإنما بمسامة ناولته الطّرد. أعتقد أنه أدرك أن طلبه كان مستحيلاً، لأنه لم سألتني ثانية. بعد لحظة انفتح الباب الخلفي وسعته يخرج «أريد—أريد أن أشكرك»، قالها متلخّخاً. «مهما يحدث—لن أخذلك».

أنا - أنا أقضي له بعض الأموريات.»

«الساعي، هاه؟ حسناً لقد أتيت في وقتك. سنُجر بعد ربع ساعة. حدّق جريفت فيه من تحت حواجبه الكثيفة. «ماذا جرى لوجهك، أيها الولد؟ هل كنت في مشاجرة؟» «لا، لا، سيدي. أنا- أنا حدث لي سقوط.»

«يبدو أنه كان سيئا وجهك شاحب كورقة.» انحنى إلى الأسفل، سحب نرج مكتبه، وجلب زجاجة وسكى. «ساعطيك شراباً لآلامك.» أطلق ضحكته المقيحة المدوية. ملا كويين حتى النصف وتناول أحدهما ليدفئ. «حسناً، أيها الرفيق الصغور، يُمكنك أن تتمسّ لي الحظ، لأنني أصبحت مالك أرض ويلزياً الآن.» وضرب بيده حزمة الوثائق بفرور صارخ. «هناك لحظات، تعرف، أفنى إليه بما في نفسه وهو يتجرّع شرابه. «أشعر فيها، مثل اليهودي الثاني، بأنني محكوم عليّ بالطواف من ميناء قنر إلى آخر، دائماً أبداً النهر. هذه، ولست يده الحزمة ثانية.» هذه قد تساعدني على أن أحتفظ بسلامة عقلي حين تغور درجة الحرارة، والرطوبة تكون كثيفة جداً لدرجة أنك تشعر بأن رتيق محشوتان بالقطر الرطب. وأنتك إن تنفّس أبداً الهواء النظيف ثانية: عندما تكون الظروف كذلك، سأخذ هذه الوثائق وأقرأها فقط لأقنعي نفسي بأن لديّ فعلاً مكاناً صغيراً على شِبْ جزيرة جاور، حيث المطر يفسل الهواء من الغبار والحرارة والأذباب اللعين المنضجر.»

«ذلك الطليح ما تشهر إليه، أليس كذلك؟ إذن ربما تعرف أين يعيش الكولونيل ويترك الآن؟» لم يعترض طرْح ذلك السؤال. لكن المسكر الغريب الذي تناوله استنفّر عصبه.

نظر إليه جريفت بسرعة. «شيء غريب، تمتع صُغيّاً: «سألني جرانت نفس ذلك السؤال فقط بعد ظهر اليوم، هل الكولونيل ويترك أحد عملاء الشركة؟»

«أنا- أنا لا أعرف، سيدي.»

«إذن ما الذي جعلك تسأل عنه؟»

تردّد ديفيد. لكن حتى ينجح في للسفر متوهّناً على السفينة، لا بأس من إهبار الكاتبين جريفت الحقيقة الآن «إنه أبي.» «أيوك؟» تخلف فيه بعينه الزرقاوين. «أنا إلهي! لم أعرف أن البدوي كان متزوجاً.» «أبي الطيبعي، سيدي.»

تفضّست عينا جريفت فجأة: «أيوك الطيبعي، نقول؟» حسناً والله ذلك جيد.» استلقى إلى الخلف على كرسى الدوّار، ورفع رأسه إلى الأعلى، وفهقه عالياً. ثم توقف فجأة: «أنا ناس، يا ولد. الموضوع حساس بالنسبة لك، أنهم ذلك. هل سبق أن رأيت أباك؟»

«لا، سيدي.»

حسناً، لو رأيته، لعرفت لماذا ضحكك. هناك أقارب كثيرة بأن لديه

أبناء ويناتج في البادية. لكن أبداً لم يهيم أحد بأن له ابناً في ويلز. سأخبره، المرأة القادمة عندما يسافر معي- سأفاجئه بذلك. لكن ديفيد وقر عليه باقي الكلام، لأن أحد مساعدي القبطان كان قادماً إليهما. تنحّض ثم قال: «زورق السحب جاهز الآن، سيدي.» «جيد جداً، السيد إيفانز.» نفّض جريفت وإفقا. «يحتاجون أن على المنصة.» توقف أمام ديفيد، حدّق في وجهه. «نعم يُمكنني أن أرى التشابه الآن. هل من رسالة تريدني أن أوصّلها له؟» وعندما هز ديفيد رأسه في صمت، ريت على ذراعيه. «حسناً، سأخبره أنني رأيته عندما يسافر معي المرأة القادمة. والآن من الأفضل أن تنزل من السفينة بسرعة ولا ستجد نفسك في الجزيرة العربية.» وانطلق، يهتف، إلى المنصة في الأعلى.

وجد ديفيد نفسه يلف وحيداً خارج قمرة الرّيان. كان هناك زقاق يصل بين دفّتي السفينة. تستهله أبواب بنية مرقمة على الجانبين وقف يتحسّر، كلّ عصب فيه مشدود. استطاع أن يسمع الأصوات على المنصة وفي الصّالون، لكن ظهر السفينة الذي كان عليه وإفقا بدا مهجوراً تماماً. مشى برفق، وقطع الزقاق بعيداً عن قمرة الرّيان إلى أقصى حدّ ممكن. الباب الأوّل الذي حاول فتحه كان مغفولاً، والثاني كان موارباً. لمح من خلاله بعض الأمتعة ووجهاً مغطّلاً لرجل يستلقي منطبخاً على سريره يقرأ كتاباً. أحدث زورق السحب دويّاً قريباً جداً منه جعله يقفز. كانت القمرة رقم أربعة خالية، فانسدل داهليها وقفل الباب. وبعد ذلك ظلّ وإفقا لفترة طويلة، ساكناً لا يتحرك، يتنفّس بصعوبة، ويصيحُ السمع لأصوات السفينة، منتظر لحظة الصّراع المفاجئ حين يتم اكتشافه بأنه لم ينزل إلى الشاطئ.

فترة الانتظار تلك، عثر ديفيد على الأكثر، بدت له أطول فترة عرفها في حياته. ثم سمع صفارة حادة كصفارة الشرطه ففرغ إلى مقبض الباب، بالفرجة، بعداً عن مهرب ما. لكن التلغراف- المنبة في سقف اللغرفة رن، وانبعثت الحياة في السفينة فجأة، شغز بنضها الرفيق تحت قدميه. حينها جثا على السرير غير المرتب، ويصدر سحب السّارة ليغطي بها الشباك. أمكنه أن يرى السباح النّلق، وكان الماء ينداح إلى دوائر صغيرة أشبه بخرقة السماء. عرف حينئذ أن السفينة كانت تتحرك.

خلف قبينة وميظنة، واستلقى على السرير ملجئاً بطانية، بهضي بأذنيه إلى كل صوت. رن جرس الوجبة الساندة، وكانت هناك حركة في القمرة المقابلة: تدفّق حنفية، وسحب حقيمة الصوت الحاد للصفارة على المنصة أجيب بعد لحظة بصافرة الوداع من زورق السحب. زاد ضرب الممركات، وأخذت السفينة تنخر غباب الماء.

تخترقانه.

اتمنى أنه تذكر نصيحتي حينها. لكن من المحتمل جداً أنه كان ضعيفاً ومضطرباً، إن استطيع اختلاق قصة مرضية على كل حال. أخبره القصة بمراحة، منذ استلام رسالة أمه الويسبورية وهروبه من الإصلاحيّة. تماماً إلى أسامة عودته إلى المنزل في شارع إفريدل. وكان جريفت يستمع بدون تطليق، عدا أنه في منتصف القصة أحس بالشقة على ضيق ديفيد، لأنه كان يعتمد على حافة المكتب لمساندة نفسه، فطلب منه أن يسحب كرسيه ويجلس عليه. وأخيراً عندما طلب منه أن يُسرّ امتلاكه للوثائق التي تعمل بها لركوب السفينة، التزم بالتفسير الذي قد اتفقا عليه. لكن جريفت كان يقظاً جداً معه. «إذا أخذت الرزمة من مكتب السيد جرائت وفُرت تسليمها بنفسك؟»

«نعم، سيدي.»

«تقول ذلك؟ وجدت باب مكتب السيد جرائت مفتوحاً. ذلك يعني أنه خرج للحظة فقط عندما عاد ووجد الرزمة مفقودة. فمن الطبيعي أنه سيأتي إلى السفينة ويُقدم لي بعض الإيضاحات. أنت تكذب، إن.»

لم يكن له بدّ حينها من أن يُخبر الكابتن جريفت الحقيقة، وعيناه الزرقاوان تحديقان في عينيهِ بارتياح. وما إن أنهى القصة، حتى كان جريفت يتمدّد على كرسيه الدوّار ويُفقهه عاليًا بغم مفتوح للأحمر، لدرجة أن ديفيد استطاع أن يرى حركة لهائتيه في التجويف الأحمر لحجرتِهِ. «حسنًا، سأكون ملعونًا! قال جريفت، ماسحًا عينيه. و«جرائت تسترّ عليك...» ثم شرع في استجوابي بدا أنه سيستمرّ طويلاً

أخيراً نهض ووقف لفترة طويلة يُحدّق من الشباك في ضوء الشمس يرقص على الأمواج صنعها اختراق السفينة للماء، بينما جلس ديفيد هناك خدراً وياثناً. «حسنًا، أصدقك»، قال جريفت، وظلّ مُحذّفاً في البحر. «من غير الممكن أبداً أن تكون قد اختلقت كل ذلك.» ثم غلب ذلك صمت طويل «أفقتت جرائت بأن يساعدك وكيف استطعت ذلك. لا أعرف.» لي اعتبار أنه لم يُعْالِ أبداً أبداً. كان يُحْاطِرُ بسُمتِهِ، وبكل شيء. ليس لديه جواز، بالطبع ذلك يعني أنك لا يمكن أن تزل في أي مكان بالطريقة القانونية. ثم أنه لم يكن بهنك وبين أبوك أي اتصال، مِمَّا يعني أنه لن يعترف بوجودك أبداً-صحيح؟»

وعندما لم يُنِش ديفيد ببنت شفة، استدار جريفت نحوه بسرعة من الشباك، نافساً لحيته بشكل غلواني: «أنت تسافر متهرباً على سفينتي، تتوقّعي أن أخذك إلى الجزيرة العربية. كيف بحق الشيطان تعتقد أنني سأفعل ذلك، هاه؟»

قضى ليلاً، متقلّباً من جانب إلى آخر على سريرٍ ضيق. وحين حلّ النهار، ظلّ مستيقظاً، ومتوتراً، وجائعاً. سمع خطوات في الممر، وأبواب القنارات تفتح وتغلق. وفي مكان ما كان هناك غطاء نافذة يصطلك ذهباً وإياباً. بدت ساعات النهار سزديّة. دون أن يأتي إليه أحد. أو يحاول في مقيض باب قفريته. كان كأن لم يكن موجوداً، وبصع الاغتراب، شعر بأنه مهجور، ضائع، مضي في هذا العالم الغريب الذي دفعته إليه الأحداث. لم تكن لديه ساعة، ولا حتى فكرة عن الزمن. كانت السماء مكشوفة لم يترك سحبها المتراكم مجالاً للشمس. كان صخب الحركة قد أنهكه، وعند دنو الغسق أسس مريضاً، ودون جدوى حاول التقوُّف في الميغلة. بدا أن أحداً لم يسمع صوت بؤسه، أو يعنه أمره. ارتطام البحر بالسفينة، جعلها تفتّر، فكان كل شيء فيها مُزعجاً، وكلما ارتطمت بالمرج، خلّفت رجّةً شعر بها تحري خلال جسمه المثلّك، وكأنه نفسه كان يواجه العاصفة

تبعته الليلة ليلة أخرى، لكنّه استطاع النوم أخيراً. ثم توالى الأوقات بين نهار وليل، أغفل فيها حساب الأيام. وذات يوم حين برزت الشمس وهذا البحر، شعر أنه لن يحتمل وحدته بعد الآن. لقد أن الأوان لمواجهة المستقبل.

فوق رأسه، وفي متناول يده، كان هناك دُرّ جرس. قضى نصف اليوم، مُحذّفاً في ذلك الزرّ الأصفر، قبل أن يتمكن من استدعاء شجاعته للضغط عليه. وعندما جاء المضيض الصومالي مفزوعاً من رنة الجرس طلب منه أن يأخذه إلى الكابتن.

كان جريفت جالساً في مكتبه، الذي لم يتغير فيه شيء. يُخَفّف من ربكة ديفيد يوم أن قابله لأول مرة، باستثناء أن القمر الآن متلثة بضوء الشمس وأن السفينة قد عدت ساحل البرتغال. أخذ الصومالي بشرح بحماسة وعينا جريفت الزرقاوان الصغيرتان تحديقان فيه. أسكت الكابتن الزجل بحركة يده. «حسنًا، إسماعيل. يمكنك أن تتركنا الآن.» وحين استدأر المضيض للاستعراض، بعينين مذهولتين، أضاف جريفت: «انظر لا تحدث من هذا. الركب ينبغي أن لا يعرفوا أن منهرباً كان يفتن في السفينة» وعندما انطلق الباب وصارا وحيدين، تحول إلى ديفيد «الآن أيها الفتى، هل تستطيع أن توصح لي لماذا بحق الشيطان تسلّلت إلى سفينتي؟»

تردد ديفيد. كان صعباً عليه أن يعرف من أين يبدأ، رغم أنه خلا بنفس أربعة أيام يفكر في الموضوع. كان مرعوباً. أيضاً. هذا الرجل الصغير، في معطفه الأزرق المثلّك وشريطه الذمجيّ المتركّز على الأكمام، كان أكثر إخافة له حتى من القضاء الذين أدانوه، فمستقلته في يدي هذا الكابتن. «حسنًا، أبداً، يا رجل، أبداً.» قال لديفيد، ولحيته اهتزت بظناص صبر، وعيناه الزرقاوان كادت

«لا أعرف، سيدي»

«ربما اقترح جرائنت لك شيئاً ما»، لكن ديفيد هر رأسه بخزخز، وجريفت ردت بجدية: «العصامي-كان ينبغي أن يكون لديه وعي أكثر» وتحرك بتناقل عبر القمرة، ووقف يحقن في وجه ديفيد

«هل سيصرف بك أبوك الآن، هل تعتقد؟ كم عركك؟»

«تسعة عشر»

«وهل تعتقد أن الكولونيل يفكر سيسر بالحصول على زعيم أنجييه منذ عشرين سنة، هكذا يظهر فجأة بلا جواز، ولا أي شيء-و خريج سجون فوق ذلك؟»

نهض ديفيد بعد ذلك. «أنا أسف، كابتن جريفت»، قالها بانتباه «لم أدرك»، لم تجب الكلمات بسهولة، وفمه بدأ جافاً ومتراصاً «لطالما حلمت بهذا-الخروج إلى الجزيرة العربية-أعتقد أنها تجري في-دمي الثقل». قالها بقسوة، لأنه بات مقتنعا الآن بأن للعالم ضده، كما قد كان دائماً-كما سيكون. «سأواصل طريقي»، أضاف بسام، «و عندما نصل إلى عدن يمكنك أن تسلمني للسلطات».

أوما جريفت. «ذلك أول اقتراح عملي تقدمه»، وهو ما يجب علي أن أفعله بالضبط». انصرف ووقف للحظة غارقاً في التفكير. «أبوك أسدى إلي معروفًا مرة، أين له شيء ما لذلك، لكن السؤال هو هل ما سأفعله معك سيكون رداً للمعروف...» هر كتفيه غور مبال، وغار في كرسيه، يمشك في قرارة نفسه. «في الموضوع شيء من الطرافة، تعرف. ديفيد كان مندماً، وغمره شعور مفاجئ بالسعادة، وهو يشاهد جريفت يتنادى وكيله على السفينة. السيد إيفانز تعال إلى القمرة للحظة، من فضلك». بعد ذلك، نظر إلى ديفيد قائلاً: «حسنًا الآن، لأجل السيد جرائنت، من لم أشتبه يوماً في خروجي على القانون، ولأجل أبيك، الذي سحاب بصدمة طول حياته، سأوظفك معي على السفينة كبحار. لكن افهم هذا» أضاف، «إذا عملت أية مشكلة في عدن، سأسلمك للسلطات».

لم يستطع ديفيد الكلام من فطر السعادة والذهول. جاء الوكيل، وقال له جريفت: «اهتم بهذا المتهرب، السيد إيفانز. اطلب له بعض الطعام من المطبخ ثم عين له عملاً. لقد شغلته معي، وحرص على أن لا يعرف الركاب كيفية تسكبه إلى السفينة. اسم-يفكر-لمح ديفيد وميض الدعاية في العينين الزرقاوين

«شكراً، سيدي»، تمتع، لكنه حين انصرف، كل ما شغل باله كان ذلك الاسم، الذي نطق بصوت عالٍ للمرة الأولى. ويفكر. لأنه نوعاً ما، إنه شيء يخصه، يمثل له رمزاً أيضاً، وهو بمثابة إعلان بأن الماضي قد ولى، وأن المستقبل آت.

الآن كل شيء تجلي على البحر المتوسط وعبر قناة السويس، الحياة على السفينة، ودفء الشمس المتزايد، ومشاهد أمكنة طالما حلم

بها قازا بها الآن حية تستغفره كلباً. كل يوم يأتي بحبل بوعود الجزيرة العربية. لكن عندما دخلوا البحر الأحمر، بمياهه الصافية كالمرآة، وتلال صحراء الحجاز تتلألأ على مسيرة السفينة، عرف أنهم أصبحوا قريبين من عدن. وهناك قد تنتظره الشرطة كان الوقت ليلاً عندما رست السفينة في عدن، وحين وقف على سطحها، استطاع أن يرى أنوار كوكبة الباطية، والشكل الأسود لتلال بركانية شامخة باتجاه الجنوب. إنه ميناءه العربي الأول. فيه تنفس هواء حاراً من مخلفات النفط وبدلاً من الإثارة، انتابه بعض الخوف.

قدم عمال الجمارك والهجرة إلى داخل السفينة، وقف بجانب السياج، متوارياً خلف أحد القوارب، وشاهدهم يتسلقون الجانب الآخر للسفينة من زورقهم. عمله انتهى ولا شيء يشغل الآن سوى إمكانية اعتقاله. نمت إلى سبعة تمتعاً خافتة من اتجاه المدينة، وسمع زعيقاً غريباً لعربي يجذب قاربه على غير هدى. انساب زورق آخر إلى جانب السفينة، الوكيل البريطاني. هذه المرة، وفيها بعد اثنان من الركاب، نزلوا إلى الزورق، وأتبعوا بامتعتهم. كان المسؤولون يقاربون، أيضاً، وشاهد الزورقين يتأهبان عن السفينة، كطرفي سهمين متحيفين يتسكان في الظلمة. تنفس بهدوء ثانية، مستمتعاً بالهواء الدافئ العطر... ثم سمع المضيق يناديه. «الكابتن يريوك في القمرة».

بهبط توجه إلى مختص ريان السفينة. كان الكابتن جريفت جالساً على الكرسي الجلدي، وجهه مبتهج قليلاً، وعينه مشرقتان، وقد وسكى على مقربة منه. «حسنًا، أيها الرفيق الصغير، يبدو أنك آمن. لا أتحذرك على الأقل مهتم بك هنا». وأضاف: «ربما عليك أن تشكر السيد جرائنت على ذلك. للأسف أنني لا يمكنني أن أرسل له رسالة: لا شك أن الرجل قلق من صنيعه معك».

«سأكتب له بأسرع وقت ممكن»، تمتع ديفيد

«لديك وقت كافٍ لذلك عندما تنزل بأمان إلى الشاطئ. لكن من باب العدل فقط، أخبرك أنني إذا فشلت في الاتصال بأبيك، ستكون أنت الرحلة وتسدد تكاليفها في كارديف». وبعد إلقاء هذا التحذير، استمر: «سأزول إلى البر في الصباح، وسأبقى للكولونيل ويفكر في (جودكو)، وهي شركة تنمية نفط خليج عمان. قد تصل إليه البرقية، وقد لا تصل الأمر يتوقف على مكان تواجد أبيك، فهو رجل ليس من السهل الاتصال به. في غضون ذلك، سأمر السيد إيفانز أن يعطيك عملاً بقيق بعيداً عن أنظار الركاب. يوجد معنا رجالاً نعط في هذه الرحلة، كما يوجد أيضاً مسؤول من مكتب بي آر بي جي، أي العميق السياسي للبلطج (العربي) احرص على عدم الالتقاء بهم. وحين تصل إلى الشاطئ، لا أريد من أحد أن يقول بأنه رآك

على سفينتي وبهذا وجد ديفيد نفسه معزولاً.

في الصباح رأى الكابتن جريفت ينزل إلى الشاطئ على زورق تجاري وظلوا طوال اليوم مشتغلين بالشحن والتفريغ. في المساء صعد السفينة أربعة ركاب، يرتدون ثياباً بيضاء، وبعض العربيه متجهين إلى المكلا، بعثروا أنفسهم وأمتعهم على ظهر السفينة. ثم سحبت المرساة وانتقلت السفينة إلى الرصيف للتزويد بالوقود. أبحرت إمبرالد قبل أن منتصف الليل، متجهة شمال الشرق على محاذاة الساحل الجنوبي للجزيرة العربية، ساحل البحر والبخور والبن، ساحل ملكة سبأ

كانت رحلة يمكن أن تسعد قلب أي شاب، لكن ديفيد رأى القليل فيها، لأنه حصر في أعماق السفينة للتجارة والصبح، وكل ما رآه في المكلا، ذلك المدجل إلى خسرمت، كان لمحة عابرة لعدد من البهوت العربية المسلحة، ناصعة البياض في ضوء الشمس، حيث بدت وكأنها قطع شطرنج عاجية مطروحة على سطح جبل قاحل. في الليل فقط كان يسمع له بالصعود على متن السفينة، بينما قضى ساعات جامدة في أعماقها، مستمتعاً بجمال وأسرار بحر العرب، ووميض مياهه الحية من موقعه المناسب استطاع أن ينظر إلى الأمواج الرقراقة، وإلى الماء يمزاج بعيداً عن السفينة في رباطين عظيمين، لهما ألح كضوء القمر، وفي الأمام، في الظلام الدامس للبحر، رأى دوائر الضوء الكبيرة كالأجرام تنطفيئ إلى ألح قطع فسفورية حيث كسر مرور السفينة أسراب السمك، ومثل الحراس، كانت أسماك القرش توافق السفينة مشكلة مسارات من الضوء وهي تشق طريقها للنهم خلال الأعماق. ومن حين لآخر، كانت تمر بهم ناقلات نفط قادمة من الكويت، والبحرين، والقطران.

دخلوا جزر كوريا موريا ليلاً، وللوصول على مشهد أفضل لها، تجاهل الأوامر وتسلل إلى ظهر السفينة. كان يقف بمحاذاة أحد القوارب عندما انفتح باب مسكن الركاب وظهر منه شخصان، جاءا باتجاه مؤخرة السفينة، يتحدشان بصميرة جادة، فاهتفى أكثر خلف القارب، متحذرين إلى الأسفل وكأنهم يحاول ضبط شيء ما.

«...المرءة الأخيرة كنت في مكتب البحرين. لكن حتى في أبوطي قد سمعنا الإشاعات.» كانت اللهجة شمالية.

«جسناً، ذلك هو الوضع. اعتقدت أنني سأحذرك. لم أرَ أن أكون مثلك أنحاز للجانب الخاسر، وأجد نفسي مطروبة فقط لأنني لم أعرف ماذا كان يجري.»

«أجل، جيد، أشكرك لكن جورد... الأمر يحتاج إلى شيء من التعمد، يجب أن نتعرف. لقد كان مسؤولاً عن الشركة هنا لزمناً طويلاً جداً.» «لم أعرف من ذلك، أيها العجوز. أنا جديد هنا، وفي رأيي، إركارد

هو الرجل المناسب.»

لم تكن الأصوات أكثر من همس أثناء الليل. كان عاملاً النطق يتكأن على السياج في النهاية الأخرى للقارب، وديفيد كان على وشك أن يتسلل بعيداً عندما سمعها يذكران اسم أبيه. «هل صحيح أن سبب المشكلة هو الكولونيل ويتكر؟ تلك هي الإشاعة.» تجمد في مكانه، يستمع باهتمام حيث أخذ أحدهما يضحك ويقول سائراً «جسناً، نعم، بشكل ما، أصبح البلدي المتوحش مغروراً. ونظريته تلك، مجرد هراء تافه. إنه لا يفكر في الشركة، فقط في أصدقائه العرب.» «أوه، لا أعرف. الشركة مدينة له كثيراً.»

«من حيث امتيازات التنقيب، وسلسلة من الأبار الجافة-نعم. الرجل غير لا خبرة له. أذكرك، إنقوهيستل-تكلم بهذا عندما يزورك إركارد في أبوطي، وسيطردك في الحال.»

«إنه جورد، من أتعامل معه.»

«طيب لكنني متأكد من أن إركارد هو الذي سيقوم بالجوالة التنقيشة القادمة لمواقع التنقيب

و ما لم تظهر له...»

خفتت الأصوات حين ابتعد الرجلان، بمشيان بطيء نحو قمرات الركاب. تمرر ديفيد بسرعة، متزلفاً أسفل السلم إلى موقعه في باطن السفينة. أراد أن يكون وحيداً، لأن المحادثة القصيرة التي تنصت لها أعطته لمحة غريبة عن العالم الذي تطرق به.

توقفت السفينة في جزيرة مصيرة حيث تتمركز ال (راف)، أو القوات الجوية الملكية. ثم استأنفت طريقها ثانية حتى وصلت رأس الحد ليلاً، ومن هناك أبحرت عبر الشمال الغربي لخليج عُمان. في ظهرية اليوم السابع منذ مغادرتها من عدن أرست السفينة في مسقط، في خليج ضيق وصخري لدرجة أن ديفيد بالكاد صدق عينيه:

فالمشهد كأنه ساحل بيبمروك شاير في ويلز، عدا أن بلدة عربية متجسية وبيضاء تقف قريبة من حافة الماء على رأس الخليج. على جانبيه السفينة حملت الصغور أسماء بعض السفن التي زارت مسقط منذ سنة ١٨٠٠. احتشدت حول السفينة قوارب محلية طويلة ذات ألواح عريضة من جنود النخل، وعليها عرب لمعت جباههم السم في ذلك اليوم المشمس

ظلت السفينة في مسقط يوماً كاملاً، وفي الليل راودت ديفيد فكرة الفوضى والهروب. كان الشاطئ قريباً جداً. لكنه تسامح عن مصيره بعد ذلك، وفي محادثة عابرة مع أحد الخاطم، عربي من الشمال، ساحل خور فكان، علم أن مسقط محصنة بجبال بركانية شرسة للغاية وأن لها مخدراً يصل إلى خمسين ميلاً تقريباً، وكل طريق يؤدي إليها مخفوف بجزر مراقبة، وخلف الجبال تكمن صحراء الربع الخالي. عرف أنه لا مفر، ولذلك بقي في السفينة حتى أبحرت في

ظهر اليوم التالي.

كان يتناول وجبته المسائية عندما أخبر بأن عليه أن يتعب إلى منصة الريان الكابتن جريعت كان هناك، جالساً على كرسيه الضخمي، يحدّق في النجوم، ويصطحبه ريانٌ عربي، ظلّ مشغولاً بالبوصله وقيادة السفينة

«أوه، أنت هنا» التفت إليه جريعت «عندما نزلت في مسقط اللبلة الماضية كان هناك عيدٌ من صُرُفةٍ ينتظرني برسالةٍ من أبيك اعتقد أنه يسرك أن تعرف بأنه واثقٌ في أن يستلمك». وحينما تمت ديفيد بشكره، ابتسم له وقال: «يمكنني أن أقول بأنني أنا أيضاً مرتاحٌ لذلك». ثم أضاف: «هناك سفينةٌ سمويّةٌ تنتظرُك الآن في رأس الفجوة تلك». اللبلةُ سمويّةٌ مضيقٌ هرمز إلى الخليج. لو حافظنا الحظّ ينبغي أن نرى السمويّة في حوالي ساعةٍ بعد الفجر أنت تتحدث العربية الآن، حسبما أُخبرْتُ»

«قليلًا»، قال ديفيد، «لكنني أجد صعوبةً في فهم الآخرين - أعتقد أنه بسببِ اللهجات المختلفة».

«و لو تعتقد أنك يمكن أن تتحدث كعربي؟» ويدون انتظارك إجابةً، أضاف جريعت: «الركاب يحاولون ممارسة العربية بمجرد أن يروا رجلاً عربياً من طاقم السفينة». ثم أمسك بذراع ديفيد، «حظاً سعيداً الآن. ونصيحةٌ أخيرةٌ قبل أن نذهب- تعامل مع بحّرتك. أبوك ليس رجلاً عادياً، أؤكد لك ذلك. فهو شيطانٌ عندما يغضب. لذا تمهل واحترس». وبذلك صرف النظر عنه، ورجع ثانية إلى مقعده، يحدّق من خلال الزجاج في أنوار السفينة، وهي تقترب من الأفق المظلم ترك ديفيد المنصة، منهولاً وكارهاً، لأنه منذ الآن بدأ مستقبله مجهولاً وخفياً. في الفجر سيترك السفينة، ورفقة الرجال الذين عاشروهم في الأسابيع القليلة الماضية، وتلك الرابطة التي تصله بالوطن، كلها ستمضي بعيداً، وتتركه وحيداً في بلد غريب بين أناس غريباء. لقد أدهشه عدم إحساسه بالإثارة، أو الفرح - شعر فقط بالوحدة والوحشة. اللذين لم يعرفهما قط عدا في هذه اللحظة التي ودع فيها صباه.

وجدّه وكيل الريان جالساً على سريره، ينظر سارحاً إلى الفضاء «تفكيرك، ويترك. وقَدْ حُرِّمَ من الملابس بجانبه. «اشتريتها من علي محمد- كوفية، وبقال، وغترة، ونعال، وخنجر، بثلاث جنبيات، وقد خصصتها من أجرك». وضع بعض النقود الشرق إفريقية على الملابس. «أجبرتُ العجوز ماذا تعمل، أليس كذلك؟ حسناً، لا تنس أن تحيي السفينة ب(السلام عليكم)، وبعض الكلمات العربية. ثم انذهب إلى محلّ للفهان واصبغ وجهك ويديك وجهك الآن مُحمرّ كمنزلة طفل أبيض».

تكرّره في زِيٍّ عربيٍّ للمرة الأولى في حياته ساعده على قضاء

الوقت، لكنّ حتّى الآن فإن ساعات الليل الطويلة قادمة. استلقى مستيقظاً يفكر فيما سيأتي به الغدّ، وفي الرجل الذي لم يعرف أنه كان أباه حتّى ذلك اليوم المأساوي. ثم فجأة طلع الفجر، وعلى الفور، ظهر أحد الطاقم العربيّ جاء لإخباره أن سفينة السمويّة موجودة حينها جلس ينتظر، كله توتر وتربّع ثم تباطأ صوت المحركات وتلاشى أخيراً كانت تلك لحظة المغادرة النهائية تأكد من أن الخنجر مُستوية على حزامه، وأن الفترة والمقال بلغان رأسه بشكل صحيح. ذهب بسرعة إلى آخر ظهر السفينة وانتظر هناك عند السلم الرئيسي وفي الجهة المقابلة كان أحد الطاقم ينتظره هناك لمساعدته. فجأة اقترب محرك ديزل بهديره المزعج في ذلك الصباح الهادئ. سمع ارتطام المركب الشراعي بجانب السفينة، وزعزع أصوات عربية، وكان الرجلُ بالسلم يشير إليه.

خرج بسرعة، رأسه إلى الأسفل، مُستترًا بغترة، أمسكت ذراعه يدٌ داكنة البشرة، تشد من أمره. نظر بسرعة إلى أعلى، ولوح الكابتن متكتاً بمرفقيه على السياج فوق ظهر السفينة، وفي الأسفل على سطح القارب، رأى رجلاً بدينًا وقصيراً مُتدبراً بعناية باهتة يشاهده بعد ذلك لم ين من السفينة سوى جانبها الصدئ.

وصل الغمّال فأخذوا بيده حين قفز إلى الظهر الضخمي المتهاكك للمركب الشراعي الذي سيقله حيّاهم بالعربية كما أخبره الكابتن وفي نفس اللحظة سمع رنيناً بعيداً لتطراف السفينة. تزايدت دقات محركات إيميرل آيل، ويرجفها خلف فجوة بهنه وبين ماضيه. انصرف عن التفكير في السفينة وأجاد نفسه على قاربٍ طويل القيدوم مصنوع من خشبٍ مغطوب، أنهكه القيدم، حتّى أنه ابهش بفعل الحرارة المُتقدرة للسلحج. ثراعه خرقاً مُرقةً بدت كجناح قدر لإوزة ميتة في صباح خائف كان البحر من حوله ساكناً كمرآة، وأبيض كزجاج مصهور، وما إن تحرك القارب حتّى تعطلّ ذلك السكون

كان هناك ثلاثة أشخاص على مركب السمويّة النوخة، أو الكابتن، وهو شبح كان يعبث بلسنته باستمرار، وقد غضبها الشيب، وصبيّ بدا عليه الهزال، ورجلٌ ضخم الصدر، أسود كزنجي، جلده صفيح. أخذ النوخة بد ديفيد في يده ومسكها لفترة طويلة، بينما اقترب الآخرين منه، يلمحون في وجهه، ويتحسّان ملابس- ست عبّون شعر أخذت تحدّق فيه، مأخوذة بالفصول فيضاً من الأسئلة. انهار عليه. وكثيراً ما كان الرجل العجوز يبعثه باللطف الهندي «صاحب». وكلّما قال ديفيد شيئاً، أنصت له الثلاثة باحترام، مع أن عربة المكرة لم تكن مفهومة.

ألقي ديفيد نظرة أخيرة على إيميرل آيل، وكَم كان الأمر منهولاً له

أن يجدها أخففت تماماً. قد ابتلعها الضباب الرطب لذلك الصباح. وللبعض الوقت ظل يسمع هدير محركاتها، لكن الصوت أخيراً اختفى وأصبح وجيهاً مع عربة الثلاثة على بحر ساكنٍ راكٍ يكاد أن يكون لسطحه لمعاناً

أحس حينها بالفرجة، وبأنه أكثر وحدة مما كان. لكن هذا المزاج لم يستمر، ففي أقل من ساعة انقشع الضباب، وبعيداً صوب الميناء ظهرت النخوم الغامضة لأحضر من الجبال. بعد شُبهة صارت السماء صافية، والقهة الزرقاء انعكست في البحر، والجبال برزت شامخة، هابوية من السماء على شكل منحدرات حمراء عمودية لتنتهي كسراب عند حافة الماء. في الأمام، وقف مركبٌ شرعياً طويلاً، ويعددها بدا العالم يتلاشى—لا جبال، ولا أي شيء، سواءً لا نهاية لها. للمرة الأولى فقط أدرك لماذا كان الرجال يتكلمون عن الصحراء كبحر.

المحرك القديم للسمبوق انطفأ مرتين، وفي كل مرة كان الصبي يقوم بتشغيله. أما النوخة فظل مشغولاً بتوجيه دفة المركب. وفي مؤخرة المركب كان هناك موقد فحم ظل مشتعل منذ بداية الرحلة، حيث لم يتوقف طبخ الطعام عليه، إلى أن جاءتهم أخيراً كومة من الرز واللحم الشهوها بأيديهم. هبت ريح خفيفة فحركت وجه البحر، ثم تعاطفت إلى أن أسقطت الشراع، وأطفأت المحرك هذا الهدوء المفاجئ، جعل صوت الماء، وهو يترقرق حول المركب يبدو عالياً. تم إرخاء الشراع الرئيسي حتى تحرك السمبوق. «رأس الخدمة». أشار النوخة باتجاه الميناء. عند سفوح الجبال وبعيداً تحت الأفق، تميز ديفيد الشكل القاتم لبعض من البيوت، وأجسام السفن. وبعد ذلك بقليل ظهر الساجل في الأمام، منخفضاً ومستوياً، خطأ متلائماً من الكتيبان

كانت الشمس تقريباً في كبد السماء عندما اقتربوا من ذلك الساحل الرمل. عبرت قافلة من الجمال منتظمة على طول رمال الشاطئ، وقربها تمت المنحدرات المنخفضة كان هناك لاندروفر مركوبها، وشخص يرتدي ملابس عربية وقف بجانبه. اعتقد حينها أن الرجل كان أباه وأعد نفسه لذلك الاجتماع الأول، متسائلاً كيف سيكون لكن عندما جف النوخة قاربه نحو الشاطئ، تبين أن الرجل كان عربياً جاء لاستقبالهم

مشكلة لكنة العربية برزت مرة أخرى كان اسم العربي يوسف ويتحدث الإنجليزية قليلاً «صاحب. الكولونيل ليس هنا. ستأتي معي إلى صريفة الآن.» ردت كلمة صريفة في أذنه عدة مرات وكأنه كان أطرش

«كم تبعد صريفة؟»

نظر إليه الرجل بغضب. بدا شخصاً قميئاً جداً، طرف عمامته القذرة

ألقاه على كتفيه، كما يرتدي سرة أوروبية مزققة وقذرة جداً على دشاشته العربية. وجهه مشوه من أثر بقع النفط، هذا وشاربه الأسود الصغير تحت أنفه المغطس أعطاه مظهر شرير حاول ديفيد ثانية «صريفة. عشرة أميال، عشرون؟» وأكد له ذلك بأصابعه.

«صاحب، صريفة ليست بعيدة بالسيارة» الابتسامة بين فراغات أسنانه الفضلوجة جاءت بوضوح لتعني التهديد «أنا سائق الكولونيل، صاحب. أسوق بسرعة.» ذلك بدا أنه استنفذ اعتماده على الإنجليزية، لأنه تحول إلى النوخة وشرع في فيضان من المحادثة وأخيراً فإن النوخة خطا إلى الأمام، قول بده ورفعها إلى صدره، مع بعض الانحناء. أعطاه ديفيد بعض النقود التي حصل عليها من خدمته على السفينة، بينما ودعه العجوز بخياط طويل.

أخيراً أصبح في اللاندروفر الذي أخذ يهدير عبر رمال الشاطئ، وانحنى السائق على السكان كراكبٍ يستحث حصانه، وطرف عمامته القذرة برقرق خلفه. بعد ميلين أو أكثر تركوا ناحية البحر وأخذوا في طريق الجمال عبر المنحدرات. ألقى ديفيد نظرة أخيرة إلى الخلف لمح فيها المركب الشرعياً الذي أحضره إلى شط بحر العرب، بعدما أخذ اللاندروفر يقفز بهم مقتنيز أثر قافلة للبدو رؤوسا في الرمال. وعند مرورهم بها رمقهم الجمال بنظرة متشامخة، وهي تقطع الرمل دون جهد تحت أحمالها الجبلية. ورفع لهم الرجال أيديهم مكشزين تحية الصحراء. الدعائم الضخيمة لهنداتهم القديمة لمعت في الشمس الحارقة، ولمح ديفيد الوضعة الشريرة لتصلو خناجرهم ورماسهم محازبيهم. كان للمرة الأولى يرى عالم الصحراء الذي سيكون سكنه.

الهوامش

١- لمزيد من التفاصيل عن حياة هاموند إنيس، انظر

St. James Guide to Crime & Mystery Writers / eds. by Jay P. Pederson, — and Taryn Benbow-Pfalzgraf (London: St. James Press, 1996)

-Patton, Lucy, The Guardian (12 June 1998), p.4

«Best-Seller Hammond, Innes dies, aged 84.»

٢- Ivory, Ann Contemporary Authors. 4 (Detroit, Michigan: Gale Research, 1981), p.282

٣- Hammond Innes, «Obituary: In the land fit for heroes.» Barker, Dennis The Guardian (13 June 1998), p. 24

٤- Wakeman, John World Authors 1950-1970 (New York: The H. W. Wilson, 1975), p.706.

٥- Hammond, «Royal, Trevor» Innes, (Ralph) In Contemporary Novelists, eds. by Lesley Henderson, 5th ed. (Chicago: St. James Press, 1991) Pp. 473-475 (p.475)

٦- Innes, Neil McLeod, Minister in Oman: A Personal Narrative, (Cambridge: Olander Press 1967), p. 68

٧- الكلاكي بدلة عسكرية تكون من الصوف أو القماش عادة، يكون لونها أسمر ضارباً إلى الصعرة (المترجم)

بين هابرماس وكارل أتو آبل

إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ ملزمة كونياً

غونار شيربك

تقديم وترجمة: سمير اليوسف *

- المقدمة:

ما انك البعض يزعم بأن الحرب على العراق، وما نجم عنها من احتلال جارٍ غير شرعية، في حين أن فريقاً آخر يزعم بأن تلك الحرب وإن كانت جدالية بعض الشيء إلا أنها لا تخالف الشرعية الدولية. ويمضي فريق ثالث إلى القول بأنها غير شرعية فعلاً غير أنه أخلاقية طالما أنه قد أطاحت بنظام صدام حسين ورفعت الظلم عن الشعب العراقي، وقد يجادل فريق رابع بأنها لهذا السبب، أي لأنها كانت بمثابة تدخل في شؤون دولة ذات سيادة، فإنها غير شرعية، وهذا، بدوره، ما قد يحدو بالبعض إلى إثارة السؤال حول ذلك التوتر الناجم عن حظر انتهاك سيادة الدولة والدعوة إلى حماية حقوق الإنسان، وفي كافة الأحوال يبقى السؤال ما المقصود بالشرعية هنا؟ أو بالأحرى، من، أو ما، مصدر الشرعية المزعومة؟ ومن هو الساهر على حمايتها وإحقاقها؟ الأمم المتحدة؟ أم مجلس الأمن الدولي؟

إن مجرد ذكر اسم هاتين الهيئتين لينذر تساؤلات وشكوكاً لا حصر لها، سواء في ما يتعلق بالظروف التاريخية لنشوءهما أم لمسيرتهما ناهيك عن التوتر الواضح ما بين بعض مبادئهما وينود موافقتهما نفسها، هذا بالإضافة إلى التفاوت، متعدد الدوافع والأسباب، وأبرزها تغليب المصلحة الذاتية لكل عضو من أعضائهما، أو لما كان قد أثار مسألة شرعية، أو بالأحرى انعدام شرعية الحرب على

لكي يُنشر العدل
الكوني والحوار ما بين
الثقافات، ثمة حاجة
مساوية لعقلانية
عابرة للقومية.

◆ ◆ ◆

في سبيل مجتمع دولي
متحضر، أولوية العدل
وليس القوة. وهو ما
يعني أن استخدام
القوة ينبغي أن يُشرع
بالتوافق مع هذه
المبادئ مطبقة بحذر
في مواقف ملموسة.

* كاتب ومترجم من فلسطين يقيم في لندن

بعض أبرز معطياتها، شأن استفراد الولايات المتحدة (وناتو) بكونها القوة العظمى الوحيدة في العالم، أو حقيقة فكرة حق الدفاع الذاتي الموسع بما يبرر سياسة الضربة الاستباقية أو تجاوز سيادة الدولة القومية في سبيل حماية حقوق الإنسان. إنه لظل غليظة كهذه، وفي ضوء معطياتها، يجادل الفيلسوف الترويجي هنا في سبيل تبرير فلسفي لمبادئ ملزمة كونياً للقانون الدولي ولأداء الدولة القومية فضلاً عن الأداء ما بين مختلف الدول والثقافات. طبعاً هذه ليست أول محاولة من نوعها في التاريخ الحديث، وليس يزعم المؤلف بأنها كذلك، فمنذ محاولة كانط، ويفضل تأثيره الواسع والعميق، لم تكف المحاولات الفلسفية في سبيل إيجاد أسس كونية لأخلاق وسياسة وقانون تغني البشر عن اللجوء إلى العنف أو على الأقل تقلل مخاطر حصول أمر كهذا. على أن محاولة شيرك، وخلافاً لكانط وأتباعه، ليس الاكتفاء بأسس مبادئ كونية وإنما بمشروع عملي قابل للنقاش والتطبيق من قبل المعنيين بشؤون العالم، سياسة وبيئة، من بني البشر أو سائر الكائنات من ذوات الحس، من أجيال اليوم أو من قد ينوب عنها الأجيال القادمة. على أن شيرك لا يستغني عن الغرضيات الكانطية الأساسية، وعصر الأنوار عموماً، وإنما يحاول مزاجتها بفلسفة عملية، وهو لهذا السبب فهو يستند إلى ما يعرف بـ«أخلاق المخاطبة» مما قال بها كل من الفيلسوفين الألمانيين كارل-أوتو أبل ويورغن هابرماس. وهذه فلسفة عملية تسمى «براجماتية ترسندالية» أو «براجماتية كونية» تنطلق من الأطروحة التنويرية النموذجية بأن العقل لهو القاسم المشترك ما بين بني البشر على اختلاف أديانهم وأوطانهم وثقافتهم القومية والمحلية، وإن حقيقة هذا العقل تتيح لهم من الحرية أو الاستقلال لكي يكتشفوا أو يبتكروا القوانين والنواميس الكونية بما يتوافق مع هذه الحرية أو الاستقلالية.

فحقيقة أن الذات العاقلة هي العنصر المشترك ما بين بني البشر تسلم مسبقاً أن ثمة ذوات عاقلة أخرى وبما يحول دون نهاية للذات، على الأقل في هذه الأطروحة، إلى ما انتهت إليه من انقطاع وعزلة في فلسفة ديكرات. من هنا سعى الفيلسوفان المذكوران إلى ضرب من المخاطبة

العراق احتلاله، أي إشكالية النظام غير الديمقراطي لمجلس الأمن. فتمتع خمس دول، دون غيرها، بالعضوية الدائمة لمجلس الأمن وحق النقض (الفيتو) لهو الذي حال دون انعقاد مجلس الأمن ثانية بغية الحصول على قرار يجيز شن الحرب. فبعدما هددت فرنسا بأنها ستستخدم حق النقض ضد أي قرار للحرب تدعو إليه الولايات المتحدة وبريطانيا عمدت هاتان الأخيرتان إلى تجنب الدعوة إلى جلسة جديدة بما يجيز لها المضي في ما عزمت على القيام به من دون أن تبدو مخالفة لمجلس الأمن على وجه سافر. على أن ما جرى قبيل الحرب لم يكن بعيداً عن المتوقع أو العالوف وإن لم يحدث على صورة مواجهة بين أعضاء حلف واحد، وحتماً ليس في مجلس الأمن نفسه. الأهم من ذلك إن الزعم بأن أحد دواعي الحرب هو استبدال نظام صدام حسين بنظام ديمقراطي، أي الحرب في سبيل الديمقراطية، إنما جعل اختلال التوازن الديمقراطي في بني مؤسسات الأمم المتحدة أسطع بمقدار مضاعف. وحتى لو أن مجلس الأمن حول الولايات المتحدة صلاحية شن الحرب المتوخاة، فإن شرعية هذه الحرب ما كانت لتنجو من التساؤل والشك طالما أن المؤسسة التي حولت مثل هذا الفعل غير ديمقراطية أصلاً، سواء من حيث تحكم الدول الثابتة العضوية بقراراته، على ما سبق الإشارة، أو من حيث أن بعض الأعضاء مؤقتي العضوية، شأن الباكستان وبعض الدول العربية وتشيلي، ليست، على ما نعرف جيداً، جنان الديمقراطية بل من العسير التمييز الواضح ما بينها وبين نظام صدام حسين الأقل.

ولئن برهن هذا الفصل من التباس الشرعية على أمر فلقد برهن على أن شرعية دولية لا وجود لها بالمعنى الوضعي أو الميتافيزيقي لمصطلح الشرعية، أي سواء على صورة ما هو معهود في مؤسسات دولة الأمة، أم بالمعنى الأخلاقي أو الدلني. وهذا ما يثير التساؤل حول إمكانية إرساء أسس فعلية لشرعية دولية، هل يمكن القيام بأمر كهذا؟ وكيف؟

إن هذا ما يحاول الفيلسوف الترويجي غونار شيرك القيام به، فمحاضرة شيرك وإن كانت فلسفية المنطلق والوجهة فإنها تأتي على خلفية حوادث السياسة الدولية منذ نهاية الحرب الباردة وإلى ما بعد اعتداء ٩/١١، بل وينطلق من

مدار الميتافيزيقيا. مع ذلك فإنه ينكر أن يفضي مثل هذا الزعم إلى القول بأولوية السياق المجتمعي والثقافي، على الأقل ما يبرر النسبية، فهو لا ينفك يصير على النازع الترسدالي، أو على الأقل الكوني، سواء في ما يتعلق بالمعرفة أم الأخلاق ولكن من خلال الجمع ما بين الفلسفة غير الميتافيزيقية والعلوم الإنسانية.

من الطبيعي والحالة هذه أن تكون الخطوة الأولى لمؤلف المحاضرة تقديم تقويم لمقتربي الفيلسوفين المذكورين بما يخدم غرضه في الظلوص إلى إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ كونية ملزمة. على أنه تقويم نقدي وليس توفيقياً، ويرمي في النهاية إلى تعديل ما يقول به الفيلسوفان المتنازعان بما يمهّد السبيل لمقترح متعدد ومحسّن. وعوضاً عن التسليم بأن معرفة العرضي قابلة للخطأ، ومن ثم فإنها لا يمكن أن تكون كونية، وهو ما يزعمه أبيل في نقده لهابرماس، يرى شيريك بأن ليست كل معرفة لليومي والعرضي معرضة لخطأ مرتقب، مثلاً المعرفة المرتبطة بالعديد من الأنشطة المعتادة مما تقوم بها كل يوم، أو ما يسميه بالفكر الملازم للفاعل. وهذا ما يحدو به إلى ضرورة الأخذ بكل حالة على حدة، أو ما يسميه بالمقترح «العيني الوجهة» وبما يتيح المجال لتبرير كوني وإن تعددي الطابع. ولكن كان هدف المؤلف دفع مقترح أبيل نحو التعددية، فإنه يجادل بأن تصميماً لمقترح هابرماس لا مناص منه أيضاً، فهابرماس نفسه لا يتجه وجهة العينة وإنما يؤثر الاستناد إلى نظريات علم الاجتماع والقانون، فضلاً على ثنائيات مثل ثنائية الصلاحية والصدق أو المعيار والقيمة أو التبرير والتطبيق، وذلك لأنّ ما أنه يحول دون الانزلاق نحو النسبية. بيد أن المؤلف يرى بأن التعددية لمي الوسيلة لحماية الطابع الكوني للمعايير المنشودة. إلى ذلك فإن مثل هذه النزعة التعددية والتصنيفية، لا تزعم التطلع إلى بلوغ الشال والأسمي وإنما هدفها تجنب وهذا ما يجعلها أقرب استجابة للتحدّي العلمي.

وإن انزعاج المقترح العيني الوجهة ليطالب اشتغلاً في الفلسفة تحليلياً، أي ليس فقط تاريخياً ونقدياً على مختلف وجوهه مما هو سائد في ألمانيا وفرنسا، وإن من خلال التشديد على أهمية المقترح التحليلي يسعى شيريك إلى ضم الفلسفة النقدية للتاريخية إلى الفلسفة التحليلية

يتجاوز الوصايا أو التعاليم التي تخاطب الذات فقط على ما هي الوصايا الأخلاقية عند كانط وهذا ما يجعل الفلسفة بمثابة تحدّي عملي يواجه من خلال الفعل الاتصالي وبواسطة ما يُعرف بـ«الفعل الكلامي»، أي الكلام الذي لا يخبر أو يفيد بقدر ما يسأل ويطلب ويعد، أي ينطوي على فعل ملازم. وإن «المنعطف البراجماتي» من حيث أنه مفهوم للحقيقة يشمل اتفاقاً عاماً يُصار إلى بلوغه من خلال الفعل الاتصالي، أو في المجتمع الاتصالي، فهو الاستجابة العملية لفلسفة كونية شأن «أخلاق المخاطبة». وإن «أخلاق المخاطبة» من حيث أنها كونية الطموح تصرّ على أن المعيار صالح إذا ما اكتسب الموافقة الحرة لكافة الأطراف المعنية. الموافقة هنا تعني الصدور بأمر «قوة الحجة الأفضل» وهي قوة «غير قسرية» على ما يؤكد هابرماس بما يعني أن الحرية مضمونة للمشاركين. بيد أن الحجة الأقوى أو حتى فعل المخاطبة والاتصال لا يستقيم من دون شروط مسبقة يتوجب على المخاطب التقيد بها وهذه تتألف من المعنى (أي قابلية المخاطب على الفهم) الحقيقة والصدق والصواب الأخلاقي. وعلى رغم أن نظرية «أخلاق المخاطبة» تعزّي إلى هابرماس وأبل معاً إلا أن ثمة فوارق حاسمة ما بين مقتربي الفيلسوفين إلى حد أن أحدهما يزعم بأن الآخر قد استغنى عن هذه النظرية تماماً وعلى ما يذهب أبيل في مقالة غرضها تقويم موقع هابرماس من البراجماتية، فإنه يزعم بأن نظيره لم يستغن، في ما يتصل بالمعرفة والأخلاق، عن الميتافيزيقيا الكانطية فقط وإنما أيضاً كل ما يمت لما هو ترسدالي وكوني بصلة. فمن جهة المعرفة، يرى هابرماس على الأقل في حدود ما يزعمه أبيل، عرضية وليست مفارقة أو يقينية، وهذا ما يجعل الطموح باتجاه الكونية مشكوكاً فيه. إلى ذلك فإنه من وجهة الأخلاق، فليد جعل هابرماس يغلّب مبدأ القانون، خاصة على صورة الدولة الدستورية، على مبدأ الأخلاق وهو ما يجعل الفعل أو الموقف الاتصالي أقل صلة بـ«أخلاق المخاطبة» التي من المفترض أن تستوي بموجبه.

هابرماس، من جهته، يرى بأن من الطيش تجاهل حقيقة قابلية الخطأ، وأن ليس من معايير وفرضيات مفارقة لسياقها التاريخي، المجتمعي والثقافي، بحيث تنسب إلى

العدل الكوني والحوار ما بين الحضارات

- المحاضرة،

لا يقتصر الموضوع العام لـ «العدل الكوني والحوار ما بين الحضارات» فقط على مسائل توزيع الثروة والاعتراف وإنما يضمّ السلام والقدرة على الجبّقاء. في هذه المحاضرة، وانطلاقاً من التركيز على المسائل الأخيرة، سأتناقش مسألة إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ ملزمة كونياً للقانون الدولي، ومن ثم، للسلوك وسط الدولة الواحدة وما بين الثقافات المختلفة.

عقب اتفاقية «يستفيليا»، كان هناك تشديد على مسألة سيادة الدولة، بوصي سياسة عدم التدخل ضماناً للسلام. لكن اليوم، ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية، خاصة في ضوء «محاكمات نورمبرغ» و«الإعلان العالمي لحقوق الإنسان»، وحديثاً «محكمة الجنايات الدولية»، هناك تركيز على محاكمات دولية قصاصاً لجرائم ضد الإنسانية ما قد تُقترف في داخل أية دولة أو أي نظام شرعيّ. وإبان الحرب في صربيا، وهي كانت سُتت من دون تشريع مجلس الأمن الدولي، سيّفت حجج من أجل تبرير معياري، احتسائي الطبيعة، على اعتبار أن مثل هذا التدخل هو بمثابة خطوة مكررة نحو ظهور نظام تشريع دوليّ.

إن القانون الوضعي، الراسخ في مؤسسات ذات إقرارات شرعية، ليتّمت بحكم ذاته بقوة معيارية، ولكن في أوقات الشدة وإعادة التنظيم، ثمة حاجة إلى تبرير معياري للمبادئ الشرعية القائمة. مع ذلك فإن من البديهي في المجتمعات الحديثة ألا تكفي الحجج العلمية الصرف لوحدها حينما يتصل الأمر بتبرير معياري أساسي، وكذلك الأمر بالنسبة للحجج الميتافيزيقية أو الفقهية، أو تلك المحكومة بسياساتها (الثقافي) والمستندة إلى خلفيات طارئة أو تقليدية. وحيث أن الأمر كذلك فإن ثمة من يطلب الإجابة من خلال التوجه إلى العقلانية ما بعد الشكوكية لـ «علم أخلاق المخاطبة»، أو أخلاق المخاطبة، كما هو عند هابرماس وكارل أوتو أبل. في هذه المحاضرة سأجادل في سبيل مقترح «نظرية المخاطبة» هذه، على أنني سأشده في الوقت نفسه، على الحاجة إلى تحسينات له كما يرد عند أبل وهابرماس. مختصر القول، سأشتغل على تأكيد أوثق على مقترح «التعددية»

الأنغلوفونية. على أن الدلالة البالغة لنزعة التعددية والتحسينية التي يقول بها المؤلف لتتجلى في اتساع مجال «الأطراف المعنية» التي تملأها أخلاق المخاطبة. وعلى ما يجادل المؤلف فإن المشاركة الحرة لكافة الأطراف المعنية، تبعاً للمبدأ الرئيسي لأخلاق المخاطبة، قد لا تكون قبض التناول نظراً إلى أن هناك العديد من الجماعات والأفراد من «الأطراف المعنية» ليس بمقدورها المشاركة إما لاستحالة منطقية، شأن مشاركة الأجيال القادمة، أو لعوائق صحية أو عقلية، شأن المرضى جسمانياً أو عقلياً، أو طبيعياً، شأن الكائنات من ذوات الحس (أي الحيوانات) أو لأسباب طارئة كالتي تحول دون مشاركة من في وسعهم المشاركة في الظروف العادية. لذا يقترح الكاتب تصنيف الأطراف المعنية إلى «رعايا أخلاقيين» و«منافقين أخلاقيين»، الفريق الأول يضم كافة المعنيين أما الفريق الثاني فيضم القادرين على المشاركة في النقاش سواء كانوا من الأطراف المعنية أم من يثوب عنها، أي ممثلين لمصالح الجماعات غير القادرة على المشاركة.

وإن هذه النقطة الأخيرة لتدل على أن الفكرة المطروحة من خلال هذه المحاضرة ليست توفيقية الغرض حتى وإن نادت إلى الحوار والنقاش بين مختلف الأطراف. فيُذصر المؤلف على حق مشاركة من لا يستطيعون المشاركة أو تمثيل أنفسهم أصلاً فهو لا يحض على سلوك خيريّ وإنما يسلم بأن الحق ليس حكراً على من يتمتعون بقوة المناذلة به أو تحقيقه، وبما يوجب دفع حدود المساواة إلى حدها الأبعد. وإن هذا لأبلغ مظاهر الفكر النقدي الرامي إلى زعزعة المراكز المعهودة ليس فقط لأصحاب المركزية الأوروبية والأثنية عموماً وإنما لأصحاب المركزية الإنسانية من المناهجين عن حقوق الإنسان والداعين إلى التحرر. إن هذه المحاضرة في الحقيقة لها بطريقتها الخاصة، وحتماً بلغت غير اليسيرة على القراءة، المباشرة والأولى، أشبه بمعادل فلسفي لبعض الأنشطة المضادة للعدالة مما جعل العالم يشهد في الأعوام الأخيرة. وإذا ما كان هدف الأنشطة المناوئة للعدالة الاقتصادية الدعوة إلى تقديم العدل على الربح فإن ما يدعو له غونار شريك هو تقديم العدل على القوة.

و«التحسينية» وتؤكد أخف على فكريتهما حول الأمثلة (أي صوغ الأمر على صيغة مثال) وذلك من خلال العمل على نحو تطليلي أوسع، مثلاً، تحليل حذر لجملة من الاختبارات العقلية الموضوعة، ومن المفضل في سياق الحجج المتنوعة بالمعنى البراجماتي للكلمة. إن مثل هذا الضرب من «أخلاق المخاطبة» ليدل على مزيج من المناهج الأوروبية (أي تلك الشائعة في ألمانيا وفرنسا وعموم القارة الأوروبية) والتحليلية (أي تلك الشائعة، تقليداً، في بريطانيا والولايات المتحدة وجنوب الدول الأنغلوفونية).

وعلى هذا المنوال سأنوه بالحاجة إلى «الحكم ذي العقلانية المتبادلة» في تدعيم المطلوب من النظم العلمية والأكاديمية المختلفة في سبيل تحليل الوضع الفعلي تحليلياً شاملاً. وهذه إنما حاجة معرفة (إبستمية) مقددة ما انفكت تتعاطم بعيد توجه الولايات المتحدة/ناتو وجهة استراتجية عسكرية تستند إلى سياسة التدخل الفعال والضرية الوقائية. وعلى المنوال نفسه أيضاً سأشير إلى الحاجة الفلسفية للعمل من خلال فكرة متدرجة له الشخص، تمتد من الأشخاص الحاضرين إلى الأجيال القادمة، وأيضاً إلى الكائنات الأخرى من ذوات الحس - وعليه دفع حدود مدار التوزيع العادل عبر الأجيال، والخصائل الحية، تدريجياً وبما يمليه هذا الطموح الأخير من اعتبارات بئية ذات صلة تتجاوز الحجج الرومانسية ذات النزعة الإنسانية المركزية.

سأدفع أساساً عن أطروحة وضعية في ما يتعلق بإمكانية تبرير كوني لمبادئ معيارية، وفي الوقت نفسه التشديد على الحاجة إلى عمليات تعليمية، «عابرة للقومية» و«عابرة للعقلانية»، بين العلماء والأكاديميين من جهة، وبين مختلف المعنيين على مدى الحضارات والأجيال. على أن من المتوجب علينا حينما نؤدي دوراً في مثل هذه العمليات أن نكون متنبهين إلى حقيقة رسوخنا، جماعة كنا أم أفراد، رسوخاً ثقافياً وتاريخياً. ذلك أن الثقافة والتاريخ من الأمور التي تعني حتى المثقفين الذين يتلفظون بعبارات كونية.

- شروط خلفية في سبيل تبرير كوني للقانون الدولي؛

هناك مسألة أساسية في القانون الدولي تعود إلى تبرير لاستخدام القوة العسكرية، عبر الحدود الشرعية والقومية، التبرير النمطي للدفاع عن النفس أو دعم الأمم المتحدة أو كلاهما معاً. وحال تطور التقنية العسكرية الحديثة، من

جهة، والتهديد الجديد للإرهاب والاضطراب الدولي، من جهة أخرى، فلقد ظهرت مسألة تصور موسع للدفاع الذاتي، وفي بعض الأنحاء أيضاً فكرة نظام دولي جديد أساسه القوة. ولقد تعاطلت هاتان الفكرتان بفعل الهجوم الإرهابي على مركز التجارة العالمي في نيويورك، وهي الحادثة التي دعمت أطروحة الولايات المتحدة حول سياسة «الضرية الوقائية» في سبيل الأمن القومي والاستقرار الكوني. في الوقت نفسه ثمة قلق متعاظم إزاء الجرائم التي تفتقرها للنظم الطاغية ضد شعوبها، وبما أدى إلى إعادة النظر في المبدأ التقليدي لسياسة عدم التدخل مهدت إمكانية تدخل عسكري في سبيل حقوق الإنسان خاصة حين يُصار إلى دعمها من قبل المجتمع الدولي وبعبر مجلس الأمن الدولي.

إن ما يسمى بـ«مشروع العدالة» كان قد تشكل مبدئياً بصيغة تفاؤلية باعتباره عملية تهدف على وجه ثابت إلى تعزيز السيطرة على الأسباب الطبيعية والاجتماعية المهددة للحياة، ومن ثم إلى تعاطم الأمن والوفرة الإنسانيين ولكن في عصرنا هذا، وفي مواجهة شتى المخاطر والشكوك الملازمة للمشروع المذكور ثمة دواع عديدة لمواقف أقل احتفالية. حال المحن الحديثة، وعلى رغم أن أشكلاً من المخاطر والشكوك عديدة يمكن بطرق مختلفة التأثير عليها والحد منها، فإن أشكلاً أخرى لا بد وأن تسود. أولاً، هناك الأشكال المرتبطة على وجه ملازم بقابلية المعرفة الإنسانية للخطأ، وهي من الشكوك المعتدلة التغلب عليها. ثانياً إن الطبيعة المنظورية الوجهة الملازمة لمختلف النظم العلمية والأكاديمية تتفاقم هذا الشك المعرفي الأساسي. ثالثاً، أنه حينما تدرج ضروب المعرفة هذه، وهي أصلاً منظورية وقابلة للخطأ، في سياق الاستخدام بواسطة شتى مؤسسات المجتمعات الحديثة فإن من الوارد ظهور عواقب غير مقصودة أو متوقعة مردها إلى الأداء الوظيفي المعقد لهذه المؤسسات وتشظيها. رابعاً، يجب أن نضيف إلى العوامل المذكورة ما يتركنا بدور «العامل الإنساني» بما أنه يتجاوز أصلاً حدود أي تكنون شامل أو تحكم.

لهذا السبب فإن تحكماً شاملاً، ومن ثم أمناً، ليسا في المتناول. فدانماً سيكون هناك ضعف وخوف من أذى مقصود أو غير مقصود من المعتدلة التقليل من شأنه مختصر العبارة، وأشدها حصرًا، فإن أية محاولة للتحكم الشامل في

والاضطرابات السياسية والشرعية يمكن الجدل بأن من المطلوب تبريراً مفارقاً للسياق المحدود، وصالحاً صلاحاً كونياً. ومن ثم فإن ثمة حاجة إلى تبرير يكون فلسفي الطبيعة، وإن ليس ميتافيزيقياً بالمعنى التقليدي بما يتعدى الدفاع عنه في المجتمع الحديث. لهذا السبب سوف نتجه الآن وجهة «أخلاق المخاطبة» كما نجاهها في البراجماتية الكونية عند كل من كارل أوتو-آبل ويريغ هابرماس.

وإن يتفق كل الفلاسفة، أو المتفقين، على الرأي بأن تبريراً فلسفياً لمبادئ شرعية أساسية مطلوباً ويمكن التحقق. ولا شك بأن فيلسوفاً شأن الأمريكي ريتشارد رورتي سيكون أحد المشككين في كل من الحاجة إلى محاولة من هذا القبيل وإلى إمكانية تحقيقها. غير أننا، في هذه المحاضرة، لن نبدأ بالدفاع عن «أخلاق المخاطبة» وعن الرأي القائل بأن ثمة حاجة إلى تبرير فلسفي لمبادئ أساسية للقانون الدولي. وعوضاً عن ذلك سندخل النقاش بين كبار المبرشرين بـ«أخلاق المخاطبة»، حصراً آبل وهابرماس، أملين بأنص كلما أمعنا في ذلك نتضح الحجج لمصلحة هذا الخطاب ومن ثم لفكرة للتبرير المعياري.

نستهل الأمر بملاحظات عامة قليلة. إن «خطاب الأخلاق» لهو براجماتي فلسفية مصروغة على صيغة منعطف لغوي براجماتي يقوم من خلال التشديد على أهمية «القوة غير القسرية للحجة الأقوى» في سبيل حل خطابي ممكن لمزاعم صلاحية أساسية- ليس فقط الفرضيات المرتبطة بمزاعم الحقيقة ولكن أيضاً المعايير التي تنظم السلوك الإنساني في صلتها بمزاعم الصلاحية المذكورة. وإن مسائل القيمة لتعتبر منذ البدء سياقاً للحدود (أي القيم محكومة بسياقها الثقافي، أو التاريخي) في حين أن معايير الصلاحية تعتبر من حيث الأصل ملازمة لتبرير خطابي وكوني. وإن أي إنكار لدلالة القوة غير القسرية للمحجة الأفضل، ينظر إليها بوصفها غير متماسكة من حيث الإحالة الذاتية، في سياق تناقض ذاتي أثباتي. ففي حالة كهذه فإن المرء لينكر الشروط المسبقة لمثل هذا الإنكار- أي أن في حاله كهذه يكون ثمة تناقض ذاتي. كما هو الأمر عليه، فإن «أخلاق المخاطبة» لتعمل على مستويين: شروط مسبقة معترف بها على وجه تأملي، في سبيل النقاش، وإجابات محصلة خطابياً في داخل الخطاب. وإن القائلين بـ«أخلاق المخاطبة» يحاولون، بواسطة حجج

ما يعني العقلانية الاستراتيجية والأداتية سوف تستند حدها عاجلاً أم آجلاً: ثمة في المجتمعات الإنسانية حاجة دائمة إلى الفعل الاتصالي والتفاهم يرجع أصلاً إلى ضرورة التطبيع المجتمعي في الطفولة وإلى التفاهم بين مجموعة النظراء التي ينتمي الفرد إليها. علاوة على ذلك فإن النقاش المفتوح والمستنير بين مواطنين أحرار ومتساوين ليعمل ضرباً من ضروب الاتصال التي تتجاوز العقلانية الأداتية والاستراتيجية.

إن هذه الملاحظات لها بمثابة تذكير بوجود حدود ملازمة لفكرة التحكم التام في سياق البراجماتية والاستراتيجية القائمة على أساس العلم والتقنية الحديثين. وسوف يفرض على الأنشطة العسكرية، في زمانها هذا، أن تجري في إطار عمل لا مناص فيه من المخاطرة وانعدام اليقين، كما أن الصاجة إلى عقلانية اتصالية تامة ليست مما يمكن التقليل من شأنها. ومثل هذه القيود الإبراهيمية والمؤسسية لتسود في المجتمعات الحديثة لا محالة. إزاء كل هذا، وبالتزاوج مع المشكلات المذكورة، نواجه مع قضية التبرير الكوني لمبادئ معيارية أساسية مسألة لا يمكن أن تحل وظائفياً واستراتيجية أي ليس بأي من العلم أو التقنية وحدها، ولا يمكن حلها من خلال أي دين أو فقه خاص طالما أن هناك أطروحات فقهية ودينية مختلفة، وأن كل أطروحة من هذا القبيل لها في المجتمع الحديث عرضة للمساءلة النقدية. إن شعاراً شأن «الله أكبر» أو «ليبارك الرب أميركا»، ليس بحجة مقنعة بالنسبة لأولئك الذين يؤمنون بإله غير الذي يدعو إليه هذا الشعار أو ذاك، أو يؤمنون بالإله نفسه ولكنهم يتبعون مذهباً مختلفاً عن رافعي الشعار المزعوم، هذا ناهيك عن الذين لا يجدون فكرة الإله مقنعة أصلاً أو ذات معنى. وليس الحجج مركزية النزعة الأثنية أو محددة السياق معقولة طالما أن الأولى ليست مقنعة بالنسبة لأصحاب النزعة الأثنية المختلفة، والثانية لا تصيب لها من الفلاح في سياق ثقافي مختلف. ومن هنا فإن «الوطنية» حتى وإن تفتت بها قوة عظمى (شأن الولايات المتحدة) ليست بحجة وافية لتبرير ملزم كونياً لمبادئ أساسية للقانون الدولي أو للأصولية الدينية.

- رد حديث ما بعد ميتافيزيقي،

إن نظاماً شرعياً مؤسساً ومحصناً بقوة لا بد وأن يتمتع، بما هو عليه، بشرعية ملازمة. ولكن في أوقات الشدة

الأساسية، وفي صيغة مثبته عقلانية بما هو إجماع تحت الشروط الفضلى أو مُحسنة كفاية بين سائر المعنيين.

رابعاً، هناك مزاعم تتعلق بالإلزام الأخلاقي لأنَّ يُجهد في سبيل تحسين أو إمكانية بلوغ الأفضل لشروط خطابية في الحياة الفعلية.

لقد أثّرنا في البدء السؤال حول إذا ما كان بالإمكان إيجاد تبرير فلسفي لمبادئ لازمة كونياً. وإنه لفي حدود أخلاق الخطاب، في صيغة برامجيائية كونية يمكن الدفاع عنها بقناعة، فإن الإجابة على ذلك السؤال، فإن من الظاهر بأنَّ عندنا مرشحاً مثيراً للاهتمام: تبرير خطابي الأساس نظري لمبادئ معيارية ذات إيجابيات تتعلق بقانون دولي، ومن ثمَّ بالعلاقة ما بين الدول الأمم والحضارات.

ولكن أية مبادئ معيارية؟

تبعاً لـ«أخلاق المخاطبة» فإنَّ الشرعية المعيارية لـ«تتم تحقيقها بواسطة» أولاً، عقلانية خطابية تقضي نموذجياً البحث عن الحجة الأفضل، ومن ثمَّ الانفتاح على كافة الحجج ذات الصلة، وثانياً، الشمولية التي تتضمن، نموذجياً، مشاركة واعتراضاً متبادلاً بين كافة المعنيين. باختصار ويعبارة موجبة: ينبغي أنَّ تُسمع كافة الحجج، وأنَّ يُسعى إلى سائر المعنيين. أو باختصار وبعبارة سالبة: إنَّ الاستبعاد غير المستحقِّ لضعف الشرعية المعيارية.

من المحقق أننا في بعض النقاشات العملية والأكاديمية سنواجه متطلبات كفاءة موزعة على وجه غير متكافئ بين الناس، إلى ذلك ثمة أسئلة معقدة في ما يتعلق بمتطلبات مشاركة حقيقية حينما نفكر بالأجيال القادمة، أو «السلالات المعقدة» لأخلاق الطب البيولوجي والكائنات من ذوات الحس (أي الحيوانات) وهي ما لا تستطيع المشاركة في أي نقاش. لكنَّ مبدأً شرعياً الأخلاق الخطابية لـ«يتطلب» على العموم، انفتاحاً جدياً وشمولية مشاركة، فإذا صير إلى تطبيق ذلك على القانون الدولي من دون شمولية وانفتاح، أي، بعبارة صريحة، من خلال نزعة استغرافية وهيمنة خاصة هيمنة الدولة الواحدة، أو نظام الدين الواحد، مثلاً، فإنَّ في ذلك ما يتناقض مع مبدأً شرعياً. ولذا فإنَّ مبدأ الشمولية الخطابية لهو فكرة عقلانية وشرعية «ما بعد ميتافيزيقية» وتقديرية - فكرة حديثة - غريبة على القانونين بالنزعة الجوهرية كما عند الأصولية الدينية وعلى القانونيين

من التناقض الذاتي الأدنى، أن يبينوا بأنَّ ثمة شروطاً مسبقة للنقاش لا يمكن جدياً أن تتكرر طالما أن هذه الشروط مسبقة الافتراض ضرورة. فلا غنى عنها لأي نقاش جدي ضمن متطلبات العلاقات المتكافئة ما بين المنضوين فيه سعياً إلى الوقوف على الحجة أو الحجج الأفضل. إنها شروط معيارية مؤسّسة لتبادل الحجج، بمعنى أنَّ أي تبادل للحجج جدي لهو محال من دون هذه المعايير، وفي الوقت نفسه أنها منظمة للسلوك الجدي، أي أنها تنظم سلوك المشاركين في تبادل الحجج وأنَّ أي انتهاك لها ليعتبر خاطئاً من وجهة معيارية.

والمأمول في سياق نقاش عملي أن تتبع الحجج الأفضل بما يفضي إلى تبرير للمسألة قيد الجدل وذلك في سياق إجماع عقلائي يكون نموذجياً بين كافة المعنيين. وبهذا المعنى فإنَّ الإجابة الصالحة لتتشكل في سياق عملية أمثلة (أي تحويلها إلى مثال) معادلة للحقيقة التي ينبغي أن تُرى على وجه مسبق الافتراض في أي نقاش جدي: الإجماع المحصل بين كل الأطراف المعنية في نقاش حرٍّ ومستنير وتحت شروط خطابية نموذجية للمقصود من الصلاح المعيارية.

إنه لمن المعلوم بأنَّ لـ«أخلاق المخاطبة» المصوغة على صيغة برامجيائية كونية نقاداً وأنصاراً وأنَّ بين الفريقين نقاشات مطولة حول المنزلة المعرفية لفكرة الإجماع المثالي وإمكانيتها، وأيضاً لفكرة «الوضع - الكلامي» على ما يسميه هابرماس، أو فكرة «جماعة من المؤلفين والباحثين» على ما يدعو آبل. على أننا، في هذه الورقة، سنقتصر أنفسنا على بعض الحجج المثارة حديثاً ما بين آبل وهابرماس، ومن ثمَّ سنضيف إليها حججنا الخاصة.

كخطوة أولى دعونا، من باب التفكير، نخط بإيجاز النقاط الأربع التالية في ما يخص بد أخلاق المخاطبة، في سياق البراجماتية الكونية:

أولاً، هناك مزاعم متعلقة بشروط مسبقة، معيارية وضرورية.

ثانياً، هناك مزاعم تتعلق ببعض مضاعفات ناجمة عن هذه الشروط المسبقة من حيث الضموم العملي الممكن لتبادل الحجج، شأن استحالة المواقف اللاعقلانية والأفنية المركزية في سياق كوني الوجهة.

ثالثاً، هناك مزاعم تتعلق بإمكانية بلوغ خلاصات صالحة، في سياق نقاش عملي، بما يتعلق ببعض المسائل المعيارية

ولكي نمتحن هذا الموقف نتوجه الآن إلى بعض المسائل المثارة حديثاً في السجل ما بين هابرماس وأبل.

- مقترب هابرماس :

حيال هجوم أبل على هابرماس، لاثماً إياه على الإضعاف الحتمي للقلب الفلسفي والنظري للبراجماتية الكونية، وذلك من خلال انحيازه (أي هابرماس) لحجج وظيفية تجريبية، رد هابرماس مشيراً إلى فوارق «معيارية» ما بينها. ذلك أن أبل يشاء أن يؤسس تبريراً معيارياً «ما بعد ميتافيزيقي» في صيغة نظام أخلاق كوني (بوصفه طبيعة متفحة ومجددة له الحقوق الطبيعية) من حيث يمكن تشريع (أو نقد) النظم والتطبيقات الشرعية، في حين أن هابرماس يشدد على الاستقلال النسبي للمعيارية القانونية في مواجهة الشرعية الأخلاقية ومن ثم فإنه يعتبر أن نموذج أبل التراتبي (إلى حد أنه يغطي المعيارية الأخلاقية أسفل المعيارية الأخلاقية) غير ملائم. وعوضاً عن ذلك فإنه يحاول أن يطور نظاماً ثنائياً للمبدأ الأخلاقي ومبدأ الديمقراطية على المستوى نفسه، كما هو الأمر عليه، كلاهما ضارب الجذور في «مبدأ المخاطبة»، وهو مبدأ معياري أساساً، لكنه ما انفك محايداً في ما يتعلق بالتمييز ما بين مبدأ الأخلاق ومبدأ الديمقراطية. وإن مبدأ الخطاب لهو على هذه الصيغة: «صالحة فقط معايير الفعل حيثما يمكن لكافة الجماعات المعنية الممكنة، باعتبارها مشاركة في خطاب عقلاني، الاتفاق عليها».

من جهة أولى، ثمة عند هابرماس (كما عند أبل) تشديد على الدور الإيجابي الذي يتمتع به النظام الشرعي في تأييده لمعايير السلوك الأخلاقي (بما يجعل من الممكن توقع السلوك المتوافق مع القانون من قبل المواطنين). ومن جهة ثانية، ثمة عند هابرماس (وخلافاً لأبل) شك حول قوة وحدود الحجج النظرية للبراجماتية الكونية. في حين نجده يتمسك بأهمية العمليات الخطابية، بوصفها العملية التعليمية (بما فيها اتخاذ أدوار متبادلة، والتكوين الخطابية للرأي) والسبيل إلى البت في المسائل المعيارية المتعلقة بالصلاحيات والعدل (ما عدا مسائل القيمة السباقية الطابع)، يعرب هابرماس عن شك تجاه قوة ومدى حجة النظر الذاتي من حيث مشكلة الفكرة المؤتملة براجماتياً شأن الموقف الكلامي وفكرة المنطق القياسي للإجماع نظراً إلى مشاكل

امتداد الحجج ذاتية الإحالة خارج ملكوت تبادل الحجج. وبدعماً للمعيارية الكونية، وتعويضاً عن شكوكه حول أهمية وقوة الحجج الفلسفية الصرف، فلفد عمد إلى تأويل نظريات علم الاجتماع (كما عند لورنس كولبرج) والتحديث (كما عند ماكس فيبر) في أفق برامجاتي معياري يشدد على نمط للاتصال متعذر التصغير وللعلاقات الشخصية المتبادلة على وجه متكافئ. وعند هابرماس فإن الاختلاف ما بينه وبين أبل يكمن في اختلاف حول مفهوم الفلسفة عند كل منهما: «أنا أسلم بأن النقاش حول البناء المعنوي السليم للنظرية ليهتعلق في نهاية المطاف بانشقاق حول دور الفلسفة نفسها».

-مقترب أبل،

رداً على ذلك يجادل أبل بأن الافتقار إلى مفهوم للتفكير يُنبع عند هابرماس لهو السبب الحاسم في خلافهما. فالحجج ذات الإحالة الذاتية، مصوغة في صيغة برامجاتية كونية، لهي في القلب من فكر أبل. يتوجب علينا أن نتجنب التناقضات الذاتية الآتية، ذلك إن مثل هذه التناقضات، ذات الإحالة الذاتية البراجماتية، لتمثل ضريباً من الامتناع يضعف ما يقوله المتكلم. فهي غالباً ما تكون مضمرة في ما يُقال أو يفترض بطريقة حيث أن من المطلوب تحليلاً حريصاً وقادراً في سبيل الإفصاح عنها. هذه هي مهمة الاستخدام النقدي، أو السليبي للحجج ذاتية الإحالة. فقد يُعتقد الآخرون بسبب انعدام تماسك إحالاتهم لذاتية. إن الاستخدام النقدي للحجج بفعل انعدام تماسك إحالاتها الذاتية غالباً ما يكون مقنعاً، ومثل هذه الحجج النقدية لتستخدم على وجه متكرر من قبل هابرماس وأبل على حد سواء. على أن المسألة الحاسمة بالنسبة لأبل لهي الاستخدام الإيجابي أو البناء لهذه الحجج. إنه من خلال التأمل في الامتناع الناجم عن التناقض الذاتي نمسي على وعي بحتمية الشروط البراجماتية. وفي هذا الصدد يتحدث أبل على «نقد المعنى» وهو ضرب من الحجج الفكرية تعمل من خلال ما يسميه بـ«عبور السلبية»- فبواسطة خلق امتناع نمسي وعين لبعض المبادئ المطلوبة لكي يُصار إلى تجنب مثل هذا الامتناع. هذا الاستخدام الإيجابي للحجج ذاتية الإحالة لمثل فهماً مفارقاً وإن ليس الفهم المفارق «الترسدي» عند كانط، والذي يرى في صيغة مثال الفاعل-المفعول به للمعرفة السابقة على منقطع

مفهوم أبل لهذه الشروط المسبقة شأن الإجماع النهائي من خلال الاتصال النموذجي لهو مفهوم ناقص، ليس فقط لأن هذه الشروط أبعد ما تكون عن التحقق الفعلي، مما يشدد عليه أبل، ولكن لأن هذه الشروط بالنسبة لומר مثقولة ميتافيزيقية، وفي النهاية، بلا معنى من حيث المفهوم: إن الوجود الإنساني محدود كما أن الاتصال الإنساني سيتميز على الدوام بمختلف وجهات النظر، ناهيك عن الافتقار إلى الشفافية. لهذا فإن فكرة الاتصال التامة، إشارة إلى الإجماع النهائي (في صيغة تركيب كامل لكافة وجهات النظر) ليس فقط مستحيلة إبراكياً وإنما أيضاً لا معنى لها من حيث المفهوم. ولا يمكنها أن تكون مثالية طالما أن هدفاً كهذا يتضمن إبطاء الاتصال الإنساني كما هو معروف عندنا. هذه الحجج التقديرية التي يعبر و لمر عنها لهي مقبولة قبولاً شاملاً عند هابرماس (بل وإلى حد ما يعتبرها نقداً ذاتياً لأرائه السابقة) وإن ليس كذلك عند أبل.

في مواجهة هذا النقد، فإن رد أبل يتألف من هجوم مضاد، أولاً في صيغة الاستخدام النقدي للحجج ذات الإحالة الذاتية (التناقض الذاتي الأدنى): أين يجد و لمر نفسه، من وجهة فلسفية، حينما يسوق مزاعم كهذه؟ ألا يقدم، في ما يتعلق بالحدودية الإنسانية، واستحالة الاتصال المثالي والإجماع النهائي، مزاعم كونية الصلاحية؟ وإذا ما كان الأمر كذلك، فكيف يمكن لهذه المزاعم الكونية أن تجاري فلسفته الشكوكية الوجيهة؟

كما يتضمن رد أبل، ثانياً، حجة بقاء. ففي حين يؤكد و لمر بحزم على العلاقة الملازمة ما بين الفعل الكلامي و«الحجة الصالحة» في الصيغة الدلالية لتصميم المتكلم - مميّزاً على هذا الوجه ما بين هذه العلاقة المعيارية معرفياً للحجج الأفضل، والعلاقة المحايدة للمعرفة التي توجد إما من خلال الإحالة إلى آراء المرء السابقة، أو إلى آراء الآخرين (باعتبارها مختلفة عن آراء المرء الراهنة) - يجادل أبل بأن الوعي النظري لقابلية المرء للخطأ حاضر فعلاً في الصيغة الدلالية للمتكلم، وهو السبب أصلاً لما نحن عرضة لمزيد من الحجج وعلى هذا مستعدين لمواصلة النقاش وعلى هذا المنوال يحاول أبل أن يبين أن النقد المتأخر ضد تصوره هو للبراجماتية الكونية لهو أقل قدرة من اضعاف موقفه مما يراهن عليه نقاده.

هذا حصراً هو قلب البراجماتية المفارقة. وبحسب أبل فإن هذا الاستخدام الإيجابي لحجج «نقد المعنى» البراجماتية تجعلنا على وعي بالشروط المسبقة لتبادل الحجج في صيغة المبادئ الضرورية المنظمة لمجتمع مثالي من المؤلفين والباحثين، وأيضاً في سياق فكرة الإجماع ما بين الأشخاص العقلانيين وفق هذه الشروط النموذجية.

إن عمليات الأمثلة هذه تعتبر من الشروط المسبقة، وهي مترسخة في أفعالنا الكلامية الجدالية طالما أن مزاعم الصلاحية الأساسية المرتبطة على وجه ملازم بهذه الأفعال قابلة للاستجابة من حيث المبدأ (شأنها في ذلك شأن مزاعم الحقيقة ومزاعم الصلاحية). ولكن نظراً إلى خطر انعدام العصمة الملازمة لأي نقاش جدي أو أي إجماع حقيقي، فإن فكرة الصلاحية، لكل من الحقيقة والمعيار، تشمل أمثلة حقيقية مقابلة.

إن فكرة عمليات أمثلة كهذه، فضلاً على المسألة الأساسية لمزاعم صلاحية ملازمة للفعل الكلامي لتوجد عند أبل ولكن أيضاً عند هابرماس وولمر وغيرهما من الفلاسفة المرتبطين بفلسفة البراجماتية الكونية. وهذا التصور للأمثلة ليمثل الأساس لاعتقادهم في التوسط ما بين فكرة التبرير وفكرة الحقيقة (أو على نحو أعم فكرة الصلاحية، بما يتضمن الصلاحية المعيارية) ولكن في الوقت نفسه يتجنب مشكلات الواقعية المعرفية (الابستمية الساذجة) المرتبطة بذلك التمييز ما بين الفاعل والمفعول به عند الاستمولوجيا الكلاسيكية. ويشير أبل وهابرماس وولمر وغيرهم من أتباع البراجماتية العالمية التي تشدد على الفعل - الكلامي أن يكرسوا تمييزاً مفهوماً ما بين التبرير والحقيقة، وفي الوقت نفسه ربطهما معاً. إن التقرير مرتبط في الوقت الراهن بأفضل الحجج، غير أنه يمكن أن يفقد، على حد تعبير ميلاري بوتنام، في حين أن الحقيقة في سياق الشرط المسبق عند البراجماتية الكونية (أي بما هي الأمثلة) لهي نهائية وليست نسبية. والفارق ما بين هؤلاء الفلاسفة، من أبل إلى هابرماس وولمر، يقع في سبلهم المختلفة إلى تصور عمليات الأمثلة هذه. يدافع أبل عن فكرة جذرية للأمثلة البراجماتية الكونية تستوي على أساس تصوره المتحمس للتفكير الأدنى ذاتي الإحالة. هذا في حين أن و لمر قد جادل طوال الوقت بأن

- محاولة لتقويم المقترين البراجماتيين،

إنه حينما يُبَاشَر تحليل كهذا عينيّ الوجهة للمفاهيم قيد الاستخدام سيكون من المريب الافتراض بأن كل الفكر قابل للخطأ (باستثناء الفكر المعقد على وجه لا مهرب منه إلى الصجح القاطعة ذاتية المرجح) افترض، على سبيل المثال، الفكر الذي يمكن أن يمتلكه الوكيل لسلوكه، بدءاً من الأفعال البسيطة، شأن حمل كوب شاي، عبور الشارع، شد برغي وما إلى هنالك. ونحن غالباً ما نرتكب خطأ ما حتى في حالات بسيطة كهذه. ولكن مع ذلك يمكننا قانوناً أن نجادل أن الوكيل يعرف ما ينبغي عليه أن يعرفه لكي يفلح في فعل ما يفعله. وهذا فكر ملازم للفعل مما لا يسعنا وصفه بأنه قابل للخطأ، على الأقل ليس بالمعنى الذي توصف به الفرضيات العلمية الصريحة في العلوم التجريبية. وهذه الحالات، أي فرضيات العلوم التجريبية لها، على ما يبدو، الأهمية التي يفكر بها القائلون بقابلية الخطأ (شأن اتباع كارل بوبر حينما يتحدثون عن معرفتنا باعتبارها معرفة غير معصومة: الفرضيات التجريبية تتأقلاً قابلية للخطأ، لهذا فهي محض فرضيات للتجريب في بحث تجريبي. لكن الفكر الملازم للفعل عند الباحثين، مثل ذاك الذي يحصل حينما يجرون هذا الضرب من البحث التجريبي، ليس قابلاً للخطأ، على الأقل، ليس على الصورة ذاتها. على النقيض من ذلك، يمكن للواحد أن يجادل بأن مثل هذا الفكر المسبق الافتراض، بوصفه صالحاً وجديرًا بالثقة، من قبل الباحثين: فغني قيامهم ببحث تجريبي فهم يفترضون ضرورة، على وجه مسبق، بأن الأرض ثابتة وأن البراغي يمكن أن تُشد وأن أدوات القياس تعمل اليوم بالطريقة نفسها التي عملت بها في الأمس... إلخ.

وأهمية فكر ملازم للفعل كهذا لها موضع توكيد فثقتنا في أعماله اللاحقة، وما يدور في أعماله المبكرة. فهذا الفكر مضمر وليس موضعاً تبعاً لموضوع محدد، من هنا فإنه غالباً ما يدعي الانطواء على معرفة تكتيكية. ولكن إلى حد كبير يمكن استنباطه والحديث عنه بطرق شتى. وحينما فإن أي بيان قطعي لفكر كهذا يثير إمكانية سوء الفهم، من هنا ثمة مظهر من مظاهر قابلية الخطأ مقيد إلى عمليات «الأفعل». هذه، ومع ذلك فإن إمكانية الثابتة للخطأ في حالة عيانة للتعبير الفعلي (من صيغة الفعل) لا تدل بأن كل حالات الأفعل (أي صوغ الأمر على صيغة فعل) غير مؤكدة.

أولاً أبل. لكي يعزز أبل حججه البراجماتية المفارقة «الترسنادية» تجده يشدد على التضارب ذاتي الإحالة لأي موقف قابل للخطأ. مقترحاً في الوقت نفسه، وداعماً لوجهة كارل بوبر في هذا السياق، أن معرفتنا لها في الحقيقة عرضة للخطأ. ومن أجل التماسك ذاتي الإحالة، فإننا يجب أن نؤمن بأن ثمة رؤية نظرية معصومة، هذا بالذات ما تشرحه البراجماتية المفارقة. على أن هذه الحجة القوية، من حيث المظهر، لتستند على تمييز صارم ما بين قابلية الخطأ التامة، من جهة، واليقين المطلق للبراجماتية المفارقة، من جهة أخرى. فماداً عن كفاية هذه الثنائية، أي قابلية الخطأ شبه التامة واليقين المطلق؟ هل أن مفاهيم النموذج ملائمة لفهم دور قابلية الخطأ في الحياة الإنسانية؟ وماداً عن تطبيق مفاهيم عالية المستوى كهذه على حالات عيانية؟ نحن نسأل: ما المفهوم؟ وأين تقوم المفاهيم بأعمالها؟ هذان سؤالان مهمان ومعقدان هل ينبغي النظر إلى المفاهيم بوصفها مواقف عامة، وغالباً حاسمة، أو من الأفضل تحليلها وفهمها من خلال التركيز على الطريقة التي يعمل بها في مختلف التطبيقات؟

بداية يمكن القول بأن المواقف والتطبيقات لها هامة لكل من منزلة ودور المفاهيم وكذلك لتحليلنا نحن لهذا الدور. وإن من الملائم هنا أن نتذكر بأن المتعطف اللغوي- البراجماتي صير إلى تصوره على وجه مختلف تبعاً لاختلاف الفلاسفة. فهناك أولئك الذين تصوروه باعتباره تحولاً من المعرفة (أي الاستمولوجيا الكلاسيكية المستوية تبعاً لتصنيف الفاعل-المفعول به) إلى فلسفة متصلة بالفعل-الكلامية. وهناك أولئك الذين يرون بأن مثل هذا التحول قطعية تشبه تغير البراديم، ويراه فريق ثالث في سياق عملية تعلم ديكارتية (تحول التصورات السابقة إلى مفاهيم جديدة أفضل) وهناك أيضاً الذين يرون بأن هذا التحول ليس بطريقة أو أخرى، كتحويل مواقف ولكن كتحويل في ممارسة الفلسفة: وعي ذاتي النقد لومن وإبهام لغتنا يعلى أسلوب تطبيق محترس تجنباً للمفردات الكبيرة، وعوضاً عن ذلك الاتكال على تحليل دقيق لعينات من الاختبار الفكري غرضه فهم أشد واقعية وتمييزاً للمفاهيم والعمل الذي يؤدونه في تطبيقاتنا المختلفة.

وهذه النقاط إنما تذكر دلالة على أن الثنائية الفظة ما بين فكرة كبيرة لقابلية الخطأ والإطلاقة القاطعة للنظر ذاتي الإحالة للبراجماتية المفارقة (كما عند أبيل) تظهر معدومة الكفاية حينما نشعر النظر إلى مختلف التطبيقات المعرفية (الابستمية) وثيقة الصلة وكيف أن مفهوم قابلية الخطأ يمكن، في حالات كهذه، أن يحل على وجه معقول تماماً. وفي حدود أن طريقة الفهم عينية الوجهة لذات معنى، فإنها، على ما هي عليه، تضرب في كلا الاتجاهين. فهي بتوكيدها على فريدة النظر القاطع للبراجماتية المفارقة، تشكل في ثنائيتها أبيل، غير أنها في الوقت نفسه تشكل في قابلية الخطأ عند الفلاسفة من ذوي الميل الشكوكي، أكانوا من مقلدي بوير، أو من أتباع ما بعد الحدأة الدافعين على اللغة بوصفها مغرقة في الإبهام واجتماعية الرسوخ إلى حد أنها لا تسمح بأية مزاعم صلاحية كونية.

في جدل كهذا أفضل أن أحاجج لصالح طريقة عمل في الفلسفة «عينية الوجهة» وأشد حساسية تجاه ضروب وتفاوتات التطبيقات المفهومية المختلفة. وطريقة العمل هذه لها اشكالاتها خاصة للفضاء الواقع خارج قلب البراجماتية المفارقة (كما يستدل في الفقرة السابقة، إشارة إلى حالات اليقين المختلفة عن تلك الحالات البراجماتية المفارقة عند أبيل) لكن هذه الطريقة المحترسة في التفلسف، لها أيضاً اشكالاتها تجاه قلب البراجماتية المفارقة نفسها. يفترض أبيل أن منهج «نقد المعنى» ذاتي المرجع القاطع في الجدل يكشف عن ضرب فريد من الامتناع العقلي، وذلك الذي يبين على وجه نظري نوعاً فريداً من الضرورة في سياق ما لا يمكن تجنبه على وجه قاطع

ولكن كيف لنا أن نوقن أن ثمة ضرباً من الامتناع العقلي واحداً في مختلف الحالات؟ مثلاً لمن للممتنع عقلياً، وعلى وجه مساوي أن ننكر صلاحية القول «أنا هنا أزعم بأنني موجود» كما هو الأمر بالنسبة لإنكارنا القول «أنا هنا أزعم بأنك موجود» أو القول «أنا هنا أزعم بأن الإجماع لهو الهدف المثالي لأي جدل جدي». هذه العينات موجودة عند أبيل ولكن من دون نقاش مرضح حول إمكانية الفوارق المعرفية بينها، وحيث من المفترض أن يؤدي الإنكار إلى الامتناع، وبالإشارة إلى الأقوال المستشهد بها، ثمة درجة مطلوبة من الوضوح النظري لكي نفهم أكثر (بل ومن الوارد

أن نقبل) القول الأخير (أي ذلك القول المتعلق بالإجماع) عوضاً عنه في الأول (أي عن وجود المتكلم نفسه). وليس من القابض أن القولين الأول والثاني متماثلان معرفياً، لذلك فإنني أزعم أن في قلب البراجماتية المفارقة أصلاً، والأقرب من ذلك إلى محيطها الفلسفي، يبدو أن ثمة تعددية في العينات والأفكار المختلفة لامتناع العقلي

هذا الزعم لا يمثل نقداً حتمياً للبراجماتية المفارقة، وإنما تحويلاً لها لتعديدي الوجهة. وإنه لفي صنع كهذا فإننا نبدي اهتماماً أكبر ببعض الحجج المضادة الحاسمة، ليس فقط تلك الصادرة عن أتباع «ما بعد الحدأة»، من ذوي الامتناع الأبسي، ولكن أيضاً من فلاسفة عيني الوجهة من ذوي التدريب التحليلي. وإنه إذا ما كان الأمر كذلك فإن مقترحي التعددي لا يُضعف، بل يقوي النقاط الأساسية في البراجماتية المفارقة في سياق زعمها بأنها حجة مضادة للشكوكية، ولكي تكون حجة في سبيل إمكانية الصلاحية الكونية، ليس فقط بمعنى الحقيقة ولكن أيضاً بمعنى المعايير الأساسية للصلاحية والعدل. وإنه على هذا المنوال أجادل لصالح براجماتية مفارقة ولكن حساسة تجاه الفوارق والتفاوتات اللغوية والتي تطل، بقدر من الاحتراص، تشكيكاً من العينات. جملة القول أن مزاعم الصلاحية ملازمة الفعل، وحصراً مزاعم الصلاحية ملازمة الفعل الكلامي، واحتمال تحولها إلى تداخل خطابي محاولة لحل بعض المزاعم تبعاً لـ «القوة غير القسرية للحجة الأفضل»، والرؤية النظرية إلى شيء من الشروط المسبقة المعيارية وللأسس لضرب من الجدل الجدي، فهي جميعاً محققة ولكن من خلال التشديد على القوة الملزمة لما يُعتبر بالحجة الأفضل أو بالأحرى، الالتزام بأن تتجنب معرفياً الحجة الأدنى من مستوى الصلاح

هذه التعددية و«التحسينية» الموجهة ضد ما هو أسوأ عوضاً عن التطلع إلى ما هو أسوأ (تبعاً لأطروحة أولية ما هو سلبي) لا تخطوي، والحق يقال، على فكرة قوية وغنية لإجماع متقارب واتصال مثالين غير أنها توافع عن معايير كونية الصلاحية وفي الوقت نفسه ذات جذور براجماتية، إلى ذلك فإنها تدافع عن احتمال العمليات الخطابية بوصفها كلاً من عمليات تعلم متبادلة وأيضاً عمليات غرضها الإيضاح الجدلي وحلول ممكنة. أما فكرتها بالنسبة للنظر

الإجابة غير مقننة بالنسبة لهابرماس نظراً إلى نزعة الأمثلة التي تنزع إليها البراجماتية المغارقة ومزاعمها المتطرفة ذاتية الإحالة في التوصل إلى خلاصات تحقق المعايير الصالحة كونياً.

على أن هابرماس لا يبدو وكأنه يقدر إمكانية استخدام عيني الوجهة أوفق وحساس اللغة للحجج «نقدية المعنى» من الامتناع بما فيها التناقضات الذاتية الأذانية. وعوضاً عن ذلك فإنه يعتمد على دعم مشترك من نظريات التحديث والاجتماع والقانون ومن ثنائيات مفهومية شأن الصلاحية والصدق أو المعيار والقيمة أو التبرير والتطبيق- وفي كل حالة فإن من المفترض أن يكون الأول كونياً في حين أن الآخر محكوم بهساقه. ومن المفترض أيضاً أن تحول هذه الثنائيات دون الانزلاق نحو النسبية لا سيما النسبية التي تخص المعايير الأساسية للعدل والصلاح، وهي لتصاغ في صيغة مفاهيم عامة نسبياً تقدم تفسيراً من خلال النقاش ذي المواقف عالية المستوى عوضاً عن التحليل العذر للعينات والطريقة التي تستخدم فيها المفاهيم في التطبيقات النظرية المختلفة. لذلك أرى أن براجماتية مغارقة معدلة في صيغة أكثر تعددية وتحسناً يمكن أن تساهم بصورة أفضل لحل مسألة وقاية الكونية المعيارية عوضاً عما يمكن الحصول عليه بواسطة هذه الثنائيات، وفي الوقت نفسه تجنب الحجج النقدية المغارة ضد المزاعم المتطرفة لموقف أبيل.

هذه هي النقطة الرئيسية في تقويم أبيل وهابرماس: طريقة أخرى في الاشتغال في الفلسفة أشد حساسية إلى تشكيلة التطبيقات المفهومية في النقاش، كما في عالم الحياة، له فائدته لكل من مقرب هابرماس وأبيل، وهذا على أية حالة لا يعني بأن من المتوجب إطالة النظر في المواقف العامة وإنما أن طريقة في الاشتغال في الفلسفة أكثر تحليلية يجب أن يُصار إلى نشرها في هذا العقل النظري بشروط براجماتية مسبقة، وإنه يمكن وصف افتراضي هذا، وكما سبق الإشارة، بأنه محاولة للجمع ما بين الفلسفة التحليلية والقارية (الأوروبية)، تحليل ذاتي النقد وعملي الوجهة للشروط البراجماتية المسبقة.

- الرعاية الأخلاقية والمناقش الأخلاقي؛

سأخلص بإضافة ملاحظات قليلة إلى مبدأ المخاطبة الفائت:

البراجماتية المغارقة ذاتي الإحالة عيني التوجه وميال للتشكيلات وهذا النوع من نظر «نقدي المعنى» ليمتد أيضاً أبعد من مجال الحجج البراجماتية، ذاتية الإحالة، وليضم تشكيلة عينات تستوي على حجج من الامتناع العقلي، كل منها يكشف عن شرط تأسيسي مسبق، إما لأجل نشاطات خاصة أو أفعال عامة.

- هابرماس؛

وحيث أننا نلتصم بتبريراً للقانون الدولي ينبغي علينا منذ البدء أن نقدم تقويماً إيجابياً لهابرماس خاصة لجهة توسعه الشامل في نظرية القانون، جامعاً بذلك النظر الفلسفي حول مزاعم الصلاحية المعيارية والاعتبارات المؤسسية إلى أداء النظام التشريعي في المجتمعات الحديثة. وفي صنيعه هذا فإنه يربط نفسه بمواقف رئيسية في النقاش الدائر حول نظرية القانون

وكان هابرماس في طور مبكر من حياته الفكرية قد تعرض لمخاطر التدخل التشريعي في عالم الحياة، بما هو كيان المجتمع الثقافية والهوية، غير أنه اليوم يشدد على الدعم الإيجابي للصفاء الأخلاقي الناجم عن دولة الدستور ونظامها التشريعي. مع ذلك فإن كتاباته المبكرة حول نظرية التحديث والاجتماع ما انفكت تتمتع بأهميتها السابقة كخلفية لأعماله اللاحقة حول إمكانية الالتزامات المعيارية في المجتمعات الحديثة، أي في سبيل معايير عدل وصلاحية كونية (وإن ليس لأسئلة القيمة التي ترى كأسئلة سباقية) يمكن القول على وجه التقريب أن هابرماس وأبيل يحملان آراء متشابهة حول المسألة الأخيرة بيد أنه حينما يصل الأمر إلى التبرير المعيار للأخلاق وأيضاً الشرعية، بما فيها الشرعية الدولية، ثمة فوارق جمة ما بين الاثنين. على أن نظرية هابرماس تنطوي على إشكالية فلسفية في ما يخص أولاً، بناء حجته الأساسية، أي ما يتصل بالعلاقة المتبادلة لمبدأ المخاطبة ومبدأ الكونية. وثانياً، العلاقة التبادلية لهذه المبادئ بمبدأ الأخلاق، ومبدأ الديمقراطية، وثالثاً، بما يخص التعيينين الأبعد لثقتي الحقوق الاجتماعية والشرعية. فضلاً على أن ثمة إشكالية في مبدأ المخاطبة ومبدأ الكونية حول التبرير الفلسفي للصلاحية المعيارية، وهي الإشكالية التي يواجهها أبيل من خلال تقديم إجابة في سياق البراجماتية المغارقة. بيد أن

«أن معايير الفعل الصالحة فهي فقط التي يمكن لكل الأطراف المعنية المحتملة الاتفاق بشأنها باعتبارها مشاركة في المخاطبة الأخلاقية».

غير أن من المحقق بأن هناك «أطرافاً معينة» لا يمكنها المشاركة في أي مخاطبة عقلانية. هناك أولاً، شتى الأسباب الملموسة التي قد تحول دون مشاركة هذا الشخص أو ذاك في هذا النقاش أو ذاك بما قد يكون لمصلحته من عواقب. وإنه نظراً إلى هذه الصعوبة فصاعداً مبدأ المخاطبة بصيغة افتراضية (Zustimmen Kontzen) أي «ما يمكن الاتفاق عليه»، بيد أن مصطلح Kontzen لهو مصطلح غامض وملتبس طالما أن ثمة من الأطراف المعنية ما لا يمكنها المشاركة في نقاش عقلائي ليس فقط لأسباب ملموسة عارضة وإنما لأنها أصلاً غير قادرة على فعل ذلك. إن الحالات الصعبة بالنسبة لأخلاق الطب الكيميائي معروفة للغاية. هذه الحالات لا تقتصر على القاصرين من لم يبلغوا مستوى النضج المتوخى في سبيل المشاركة الخطابية ولكنها تشمل أفراداً فقدوا القدرات العقلية كأشخاص ولم يعد في وسعهم استعادتها ثانية بما يتيح لهم المشاركة في نقاش عقلائي، كذلك الأمر بالنسبة للمعاقين منذ الولادة.

ففي حالات كهذه ثمة «أطراف معينة» لا يمكنها المشاركة في نقاش عقلائي لأسباب شتى. وحيث أن الأمر كذلك فإن من المطلوب أن يكون ثمة ممثل مسؤول للدفاع عن مصالح هذه الفئات. وهذا يعني، مفهوماً، بأننا نحتاج إلى أن نميز ما بين أولاً، أولئك المعنويين، أي الرعايا من أصحاب الجسم الاحيائي القابل للأذى، ويمكن أن نسميهم رعايا أخلاقيين أو رعايا من أصحاب الموقف الأخلاقي. وثانياً، نحتاج إلى مشاركين محتملين في نقاشات عملية يمكن أن نسميهم بمنافشين أخلاقيين. وليس كل الرعايا الأخلاقيين منافشين أخلاقيين، بيد أن من المتوجب أن يكون المناقشون رعايا أخلاقيين لكي يسمعهم الانصواء في محور النقاش العملي، ولهذه النقطة تبعاتنا، سواء معرفياً أم في ما يتعلق بمسألة سعة مفهوم الرعاية الأخلاقي (أي الطرف المعني).

معرفياً فإن هذه مهمة شاقة طالما أن نظرية المخاطبة لتتمثل في صيغة المشاركة الممكنة. ذلك أنه حتى في حالة إسقاط المصطلحين العريضين «إجماع» و«موقف الكلام المثالي»، تبقى مشكلة إمكانية مشاركة كافة الأطراف

قائمة. وإن نموذجاً نظرية المخاطبة على مفهوم المشاركة الخطابية للنقاش باعتباره تبادل حجج وأيضاً كعملية تعلم متبادلة تتطلب اتخاذ دور حقيقي في سبيل هوية محسنة وتكون تفضيلي، إنها نموذجية على المشاركة هنا والآن بين المناقشين الأخلاقيين الذين هم أيضاً رعايا أخلاقيين. أما بالنسبة للأجيال المقبلة والحالات الطبية العسيرة، فإن مشاركة خطابية من هذا النوع فهي مستحيلة من حيث المبدأ. على هذا فإن من المتوجب على ممثلين دفاعيين أن يعنوا فقط بمقاصد «أخلاق المخاطبة»، وهذا ما يعني أن من المتوجب على أصحاب الكفاءة أن يأخذوا قرارات مسؤولة في ما يتعلق بخير هؤلاء، من حيث كونهم رعايا أخلاقيين، سواء من حيث الفعل أو الإمكان - قرارات تتعلق بما يمكن أن يكون حالاً وجيداً لهم. وفي حدود أننا نعرف بأمر الحاجات الأساسية يهدو بأن من الأسهل بلوغ إجماع خطابي حول كيفية تجنب الأذى عوضاً عن كيفية بلوغ السعادة. علاوة على ذلك، وفي حدود القيم المرتبطة بالنظم المفهومية، يمكن أن يكون هناك نقاش مستنير وقرار حول الكفاية النسبية والاعتماد الكفاية للنظم المفهومية المختلفة في حالة ما. ويمكننا أن نجد نفس أن ندافع عن بعض قرارات القيمة التي يأخذها الممثلون المدافعون. وبهذا المعنى فإن درجة من «الأبوة» لا مناص منها، بل مرغوبة. وفي حالات كهذه يجب أن نتحدث عن أبوة شرعية، وإن مبدأ المشاركة ليتحول إلى نقاش مستنير حول الحاجة إلى التآويل وتجنب الأذى للرعايا الأخلاقيين الذين لا يستطيعون أن يأخذوا دوراً في النقاش المنشود.

أما بالنسبة لتوسيع مفهوم «الأطراف المعنية» بحيث تشمل الرعايا الأخلاقيين مما لا يسمعهم أن يلعبوا دوراً، يمكننا إحالة الأمر إلى النقاط التالية: إن من المطلوب أخذ أجيال المستقبل بالحسبان من وجهة معيارية طالما أنهم شغوص معنويين بحافزة قراراتنا وأنشطتنا. لذا يتوجب حماية مصالح الأجيال المقبلة بواسطة ممثلين لهم مسؤولين وثمة، من دون شك، تبعات عملية لهذه النقطة، سواء ما يتعلق بالقانون القومي، أم القانون الدولي، وأيضاً بالنسبة لتضارب المصالح، خاصة في ما يتعلق بندرة المصادر البيئية (وهو أمر يتعلق بالأجيال المقبلة كما بالرعايا الأخلاقيين من غير البشر) وإنه من هذا المنظور فإن ثمة

ليسوا ولا يمكن أن يكونوا مناقشين أخلاقيين لها تبعاتها الحيوية بالنسبة للقانون الدولي. إن مبدأ الحكم الذاتي عبر المشاركة السياسية والخطابية يجب أن يتحول بطريقة تجعله يشمل دعافاً شرعياً وخطابياً لكافة الأطراف القائمة، أي كل الرعايا الأخلاقيين، وأيضاً لحماية البعض منهم ممن لا يسعهم المشاركة في نقاش عملي والاضواء في عمليات ديمقراطية، وذلك من خلال ممثلين لهم، وإلى حد أنه إذا ما كان هؤلاء الرعايا معزولين، فعلاً أو بنويًا، فإننا نكون حيال انتهاك لشرعية القانون الدولي.

- خلاصات -

على خلفية هذا التقديم الموجز لمقترح كل من هابرماس وأبل لمسألة إمكانية تبرير فلسفي للمبادئ الملزمة كونياً، بما فيها القانون الدولي وفي سبيل عدل أساسي ما بين الأمم والأجيال، سأشدد بشكل خاص على الرغبة في طريقة عمل أشد تحليلية للوجهة، والتي برأسي ستقوي هذه المحاولة بوصفها تبريراً لمبادئ أساسية كونية على المستوى التشريعي والأخلاقي.

هذه المبادئ تملئ، كالتزام أساسي في سبيل مجتمع دولي متحضر، أولوية العدل وليس القوة، وهو ما يعني أن استخدام القوة ينبغي أن يُشرع بالتوافق مع هذه المبادئ مطبقة بحذر في مواقف ملموسة. وإن هذا المفهوم ليتطلب تعاوناً خطابياً وبحثاً عن نمط من المشيئة المعقولة تفضي إلى اتفاقات ومؤسسات دولية وتحاول أن تتجنب النزعة الاستفراكية، خاصة حينما يقوم الأمر على تفاوت غير معقول وتأويل مسرف في نزعة الأحادية. علاوة على ذلك، فإننا إذ نعيش في مجتمع حديث نؤمن أن التقنية الحديثة وإن سَرت سبيل السوق المعول فإنها أيضاً تجعل الإرهاب الكوني أسهل. وإن لمن المتوقع، في مجتمع المخاطرة هذا، الأخذ بالصعاب العواقب المؤذية غير المقصودة بالقدر الذي يؤخذ به الأذى المقصود شأن خطر هجوم إرهابي أو تخريبي ينفذه نفر طائش أو مجموعة شاذة أيديولوجياً.

حيال خلفية هذه المبادئ الشرعية الأساسية، ومن خلال تفهم واقعي للمخاطر المحتملة في مجتمعات حديثة تقوم على التقنية الحديثة، ينبغي أن نقوم بأفضل ما بوسعنا لكي نؤسس مؤسسات دولية كافية لتقليل الأفعال المؤذية، بما في ذلك النزاعات السياسية، وأيضاً من أجل شروط محسنة

موضوعاً هاماً للقانون الدولي شأن ندرة، وضعف المصادر البيئية إضافة إلى موضوع شأن إمكانية التدخل المستقبلي للتقنية الإيجابية في الحيوية الإنسانية ما يترك أثراً على مسألة الهوية. إلى ذلك فهناك المسألة العويصة المتعلقة بكيفية رسم خط معياري للتبرير ما بين البشر وغير البشر، خاصة حينما يكونون رعايا أخلاقيين، أي من ذات الحس مما يمكن لقرارائنا وأفعالنا أن تلحق أذى بها. باختصار فإنه في تطبيق تحليل عيني للوجهة، فإننا نضطر إلى أن نفر بأنه أياً كانت القدرة أو الخصوصية التي قد نجدها مقنعة في سبيل إلحاق معياري لموقف أخلاقي (يتضمن حماية تمثيلية في نقاش عملي) سيكون هناك ناس ممن لا يرتقون إلى مستوى هذه المعايير، أو أن بعض الكائنات غير البشرية يمكنها الالتزام بهذه المعايير على وجه أفضل مما يسع بني البشر. وعلى أية حال، لا يبدو أن ثمة مسوغاً لتمييز قاطع ما بين البشر وغير البشر حينما يصل الأمر إلى مسألة الموقف الإنساني ومن ثم مطلب التمثيل الخطابي. ولهذا النقطة الأخيرة تبعاتها المعيارية وأيضاً الشرعية: فإذا لم يكن ثمة حد قاطع ما بين البشر وغير البشر، فإن خلاصة معقولة يمكن أن تكون موقفاً شاملاً، عوضاً عن المواقف الاستيعابية للوجهة، بما يجيز ضم المخلوقات غير الإنسانية إلى ملكوت الرعايا الأخلاقيين. وهذا ما يعني بأن أجزاء مما كان من المعهود اعتباره بمثابة «طبيعة»، شأن الحيوانات من ذات الحس، ينبغي أن تحمي خطابياً من قبل ممثلين لها.

وبذا فإننا يمكن التغلب على أخلاق المركزية الإنسانية لصالح أخلاق بينية من سياق تدريجي يمتد ما بين البشر إلى ملكوت الكائنات من ذات الحس جميعاً. هذه التدرجية الأخلاقية لها من دون شك عواقبها البعيدة لكل من الأساس والامتداد المعياريين للقانون الدولي. وعلى العموم فإن هذا يعني بأن على نظرية المخاطبة الاتكال على حجج معقولة، وإن قابلة للخطأ، باسم كائنات أخرى من ذات الحس، وهذا يعني بأن الطابع الانضوائى لنظرية المخاطبة ينبغي أن يتعرض لعملية تحسين تدريجية حساسة تجاه شتى العينات. وهذا الاقتراح يمثل، في رأبي، تحولاً ضرورياً لمقتربي هابرماس وأبل للصالح المعياري، بما فيه العدل في صيغة تشريعية. وهذا الضم للرعايا الأخلاقيين الذين

العديد من الدول الإسلامية. لكن هناك توتراً مشابهاً في بلدان غربية، شأن الولايات المتحدة مثلاً، وحيث البلاغة الدينية مقبولة سياسياً نظراً إلى الافتقار إلى التحديث الثقافي في سياق نظر ذاتي شكوكي النزعة في قضايا كهذه. وحينما يصل الأمر إلى الحاجة إلى الحوار ما بين القوميات والثقافات، ينبغي علينا أن نأخذ بعين الحسبان تشكلات أساسها القيمة وثقافية خالصة. أما على المستوى الاتصالي، فتمتة حاجة إلى حوارات تنشر التفاهم المتبادل، وأيضاً إلى نقاشات في سبيل حجج أفضل على مختلف المستويات. باختصار، تمتة حاجة إلى فهم مدغل وليس فقط تبرير مدغل. علاوة على ذلك، ينبغي أن نوفر أن هناك «حوارات كبيرة» وأيضاً «حوارات صغيرة»، و تمتة حاجة إلى إضاح المنظور الشامل وإلى تقليد وأن نقاش إنجازات هذا التقليد وقيمه. غير أن تمتة حاجة أيضاً إلى الإصفاة إلى تأويلات وتطبيقات سياقية الحدود ملموسة تستند إلى خبرات مواقف «حياة العالم» والخبرات الشخصية. وإن لمن المهم أن نتحدث مع ناس وليس فقط عنهم وعلهم. وإن لمن المهم أن نتعلم أن نصفي، خاصة إلى ما هو غير مألوف لدينا وغريب علينا. لذلك فإن اللغو قد يكون شيئاً مهماً، ذلك أن كلاً من العجالات الكبير والصغيرة مطلوبة لنشر التفاهم المتبادل في المجتمع الدولي بمختلف أنماط المعنى والهويات والقيم.

خلاصة الكلام أن تمتة إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ معيارية أساسية وأيضاً للقانون الدولي من أجل عدل كوني وعلى مرّ الأجيال. مثل هذا التبرير ينبغي أن يُلحق بنظريات التحديث بما فيها النظر في الخبرة العملية والأكاديمية، وينبغي أن يُلحق بالحوار ما بين الثقافات في النهاية. يمكننا من هذا المنظور أن نستبين تحديات طارئة، أولاً، بتوجب علينا أن نبلور رؤية واقعية للجدور التقنية المشتركة للإلهاب.

ثانياً، إننا بحاجة إلى تجديد وتعزيز ذلك الضرب من نقد الدين الذي كان سبينوزا قد بادره في عصر الأنوار والذي يمكن أن يجيّد الأصولية الدينية.

ثالثاً، يتوجب علينا أن نؤيد إعادة التوزيع للمصادر النادرة، إعادة الواقعية وعادلة، كونياً وعلى مرّ الأجيال، وأيضاً من خلال اعتبار كآب لحاجات شتى نوات الحس من غير البشر

لعدل كوني وعابر للأجيال. ونحن إذ نصنع ذلك فإننا نحتاج إلى أن نأخذ بعين الاعتبار شتى الآراء الأكاديمية والعلمية، ولكن من المهم في تأليف شتى هيئات الخبراء أن نتجنب الانحياز غير المبرر طالما أن سيطرة غير مبررة لضرب معين من الخبرة قد يُلحق أذى بكل من عقلانية الصورة المقدمة وإمكانية حصول الجماعات مدعومة الامتيازات على فرصة مساوية من التمثيل الكافي والقول الملائم. وكما نعلم فإن المصلحة الاقتصادية والمنظور العسكري غالباً ما يعينان الموقف، ومن ثم، تقرران جدول الأعمال ووسيلة حل المشكلة على نحو ما هي مصوّرة في إطار هذه المصلحة وهذا المنظور. فلنكن نتجنب انحيازاً غير مرغوب أو معقول حول كيفية تأليف منظورات ونظم علمية أو أكاديمية قد يكون من المفيد تحسين كفاية الجمهور في «المعرفة العلمية» ومن ثم تحسين قدرته على التفكير في تأليف قائم لمنظورات ونظامية. بهذا المعنى فإن من المطلوب القدرة على التفكير ما بين النظم (أي لعقلانية عابرة للعقلانيات المختلفة) فلنكن يُنشر العدل الكوني والحوار ما بين الثقافات، تمتة حاجة مساوية لعقلانية عابرة للقومية. لهذا الغرض بالذات تمتة درس يجب أن نتعلمه من نظرية الخطاب مستديدين على الحاجة إلى الاتصال والاعتراف المتبادل في النقاش: هذا الاعتراف المتبادل لا يعطي استبعاد النقد ما بين الثقافات وإنما استبعاد التكافؤ أثنى المركزية ما بين الشخص والشعوب، وبما يعني الاعتراف الأساسي بكل الشخص والشعوب. وفي الوقت نفسه فإنه ييسر، بل يتطلب نقداً عادلاً ومشرافاً للأفعال والأفكار المتحازة أو غير الملائمة، أو الخاطئة تماماً- نقداً شرعياً وأخلاقياً ومعرفياً. فمن دون إمكانية نقد متبادل، خطايي الأساس من هذا النوع، لا يمكن أن يكون هناك اعتراف حقيقي ولا عملية تعلم حقيقية ترتكز على التبادل الخطايي وأخذ الأدوار ما بين الأشخاص والشعوب.

في هذا السياق فإنه لمن المهم التفاعل ما بين نظرية المخابطة باعتبارها تطبيقاً اتصالياً والنظرية المعيارية للتحديث والاجتماع. ولكن في حالات عديدة يمكن أن يكون هناك توتر ملازم ما بين التقنية الحديثة وممارسات اجتماعية ذات صلة من جهة، ومواقف ويني ما قبل حديثة، من جهة أخرى. وهذه، على ما يبدو، مشكلة أساسية في

الفلسفة

في قرن جديد

جون سيرل

ترجمة: نجيب الحصادي *

بمناسبة العيد المئوي لتأسيس الجمعية الفلسفية الأمريكية نشرت Journal of Philosophical Research دراسات أعدها فلاسفة مبرزون تقترح التوجهات والتحديات التي تنتظر الفلسفة في أمريكا. من بين تلك الدراسات ما كتبه جون سيرل، أحد الفلاسفة الأمريكيين الذين ذاع صيتهم على جانبي المحيط. درس سيرل الفلسفة في أكسفورد، حيث وصل إلى هناك في مطلع الخمسينيات، ثم درس فيها بضع سنين قبل عودته إلى الولايات المتحدة، حيث ظل إلى يومنا هذا يدرس في جامعة كاليفورنيا ببركلي. «أفعال الكلام» الذي نشر عام ١٩٦٩، وكتابه «إعادة اكتشاف العقل» الذي طبع عام ١٩٩٢، من أشهر كتبه. هذه إذن شهادة فيلسوف مبرز على عصر من الفلسفة (القرن العشرين) تستشرّف ما يأمل أن يكون عليه مآلها في المستقبل القريب (القرن الحادي والعشرين).

ملخص

نمو المعرفة مفاد الحقيقة الفكرية المحورية التي تميز الحقبة المعاصرة. إن نمو المعرفة هذا يحدث بالفعل تغييرا في الفلسفة، حيث يمكنها من إنجاز نوع جديد من الفلسفة. بالتخطي عن المحاباة الاستعمارية في هذا المجال، يمكن لمثل هذه الفلسفة تجاوز كل ما سبق لفلسفة النصف الأول من القرن تصوره. إنها لا تبدأ بالارتياحية بل بما نعرفه عن العالم الواقعي؛ من حقائق على شاكلة ما تقره النظرية الذرية في المادة والنظرية التطورية في البيولوجيا، فضلا عن حقائق «الفهم المشترك» من القبيل الذي يقر أننا كائنات واعية، وأن لدينا أصلا أوضاعا ذهنية قصدية، وأننا تشكل جماعات

**أعتقد أن عهد
الاستمولوجيا الارتياحية
قد ولى. بسبب نمو
معرفة يقينية،
وموضوعية، وكلية، لم
يعد إمكان المعرفة مسألة
مركزية في الفلسفة. في
الوقت الراهن، يستحيل
علينا سيكولوجيا أن
نحمل مشروع ديكارت
محمل الجد على النحو
الذي فعل، إذ لدينا من
المصارف ما يحول دون
ذلك. هذا لا يعني أنه لا
مجال للمفارقات
الاستمولوجية التقليدية،
بل يعني فحسب أنها لم
تعد كامنة في صميم
موضوع الفلسفة.**

* باحث وكاديمي من ليبيا

اجتماعية ونخلق حقائق مؤسسية. إن مثل هذه الفلسفة تعد نظرية، شاملة، منتظمة، وكلية من حيث موضوعها.

غالباً ما ينتج التأمل العام في وضع الفلسفة ومستقبلها مقاربات سطحية تمنع في إطلاق العنان للأهواء من منحنى آخر، فإن ورقة عشوائية في التقويم السنوي، تشير إلى بداية قرن جديد، لا تبدو كافية. على ذلك، سوف أغامر بقول أشياء عن الوضع الراهن والمستقبلي للفلسفة، رغم أنني أعقد أنها سوف تكون مغامرة خطيرة. لقد طرأت تحولات شاملة مهمة في الفلسفة إبان حياتي، ويودي نقاش مغزاها والإمكانات التي تثيرها نسبة إلى مستقبل هذا المجال.

الفلسفة والمعرفة

مفاد الحقيقة المعنوية التي تميز الحقيقة الراهنة هو نمو المعرفة. إن المعرفة تتنامى وتتراكم كل يوم، فنحن نعرف أكثر مما عرف أجدادنا، وسوف يعرف أبنائنا أكثر مما عرفنا. لدينا رصيد هائل من المعرفة يتسم بأنه يقيني، وموضوعي، وشامل، بمعنى سوف أوضحه بعد قليل. الحال أن نمو المعرفة هذا يحدث تحولا حقيقيا في الفلسفة.

تأسس العصر الحديث في الفلسفة، الذي استلهمه ديكارت، ويكون، وآخرون في القرن السابع عشر، على مقدمة عفا عليها الزمن، مفادها أن وجود المعرفة أصلا يشكل موضع شك، ومن ثم فإن مهمة الفلسفة الأساسية إنما تكمن في التظلم على مشكلة الارتبابية، وقد تعينت هذه المهمة عند ديكارت في تأمين أساس مكن للمعرفة. وفق منظور مماثل، اعتبر لوك كتابه *Essays* بحثا في طبيعة المعرفة البشرية ومداها. لاغرو إذن أن اعتبر أولئك الفلاسفة في القرن السابع عشر الاستمولوجيا العنصر الرئيس في مشروعهم الفلسفي، فبينما كانوا في خضم ثورة علمية، بدا إمكان المعرفة الموضوعية الكلية إشكاليا. لم يكن واضحا كيف يمكن إثبات معتقداتهم المختلفة بيقينية مطلقة، بل لم يتضح لهم حتى كيفية إثبات اتساق تلك المعتقدات. وعلى وجه الخصوص، كان هناك تعارض مقلق وغامر بين الإيمان الديني والاكتشافات العلمية الجديدة، ما أفضى إلى ثلاثة قرون ونصف تجرأت فيها الاستمولوجيا قطب ربح الفلسفة.

خلال معظم تلك الحقبة، استبين أن المفارقات الارتبابية كامنة في صميم المشروع الفلسفي. ما كان لنا فيما بدا آنذاك أن نواصل البحث الفلسفي، أو حتى البحث العلمي، ما لم يكن في وسعنا الرد على المرتابين. لهذا السبب أصبحت الاستمولوجيا أساس أي تخصص فلسفي مهما بدت أسئلته الاستمولوجية

هامشية. مثال ذلك، كان السؤال الرئيس في علم الأخلاق هو «هل بالمقدور وضع أساس موضوعي لمعتقداتنا الأخلاقية؟» حتى في فلسفة اللغة، اعتقد كثير من الفلاسفة، كما ظل بعض منهم يعتقد، أن الأسئلة الاستمولوجية مركزية. لقد حسبوا أن السؤال «كيف نعرف ما يعنيه شخص آخر حين يقول أي شيء؟» السؤال المحوري في فلسفة اللغة.

أعتقد أن عهد الاستمولوجيا الارتبابية قد ولى، بسبب نمو معرفة يقينية، وموضوعية، وكلية. لم يعد إمكان المعرفة مسألة مركزية في الفلسفة. في الوقت الراهن، يستحيل علينا سيكولوجيا أن نحمل مشروع ديكارت محمل الجد على النحو الذي فعل، إذ لدينا من المعارف ما يحول دون ذلك. هذا لا يعني أنه لا مجال للمفارقات الاستمولوجية التقليدية، بل يعني فحسب أنها لم تعد كامنة في صميم موضوع الفلسفة. إنني اعتبر الأسئلة أدنى لي أن أعرف أنني لست دماغا في راقود، أو أنني لا أتعرض لتضليل شيطان ماك، أو أطمح، أو أهولوس، الخ، أو وفق تعبير هيوبي خاص، «كيف أعرف أنني ذات الشخص اليوم الذي كنته بالأمس؟» «كيف أعرف أن الشمس سوف تشرق غدا؟» «كيف أعرف أنه هناك بالفعل أشياء من قبيل العلاقات السببية في العالم؟» أقول إنني أعير مثل هذه الأسئلة شبيهة بمفارقات زمينون المتعلقة بحقيقة المكان والزمان. تظل المفارقة التي تتساءل كيف يتسنى لي أن أعبر الغرفة إذا كان يتوجب علي أن أعبر بداية نصفها، وقبل ذلك، نصف نصفها، وقبل ذلك نصف هذا النصف الأخير، وهكذا، مفارقة مثيرة. يبدو أنه يتوجب علي طي عدد لا يتناهى من الأمكنة قبل أن يتسنى لي أن أبدا أصلا، وإذا يظهر أن الحركة مستحيلة. هذه مفارقة مثيرة، وقيام الفلاسفة بعلها تمرين بارع، غير أنه ليس هناك من يشك بجدي في وجود المكان أو في إمكان عبور الغرفة بسبب مفارقات زمينون. وعلى نحو مناظر، بوي أن أقول إنه لا يتوجب على أحد الشك في وجود المعرفة بسبب المفارقات الاستمولوجية. هذه تمارين باعرة للفلسفة، لكنها لا تتعدى

وجود معرفة موضوعية، كلية، وبيقينية. ألاحظ أنه لا تزال هناك أبحاث تزدهر في الارتبابية التقليدية، بيد أنني أعتقد أنه يستحيل على الأشكال التقليدية للارتبابية أن تحوز المعنى الذي حازت عند ديكارت وأخلافه، فالرصيد المعرفي المتراكم أعظم من أن يسمح بأخذ الحجج التي حاولت إثبات استحالة المعرفة مأخذ الجد.

ثمة توضيح لازم علي أن أقوم به. حين أقول إن الفلسفة لم تعد تدور حول الاستمولوجيا فإنني أعني أن مفارقات

مع نمو المعرفة الهائل، في رؤية كيف يمكن لكل هذه السمات أن تتواجد في وقت واحد. كيف يتسنى للمعرفة أن تكون في آن يقينية، وتكون على ذلك مؤقتة وقابلة للتعديل: أني لها أن تكون موضوعية كلية ونظا دائما من منظور ذاتي أو آخر؛ وكيف تكون كلية بشكل مطلق وتكون على ذلك نتاج شروط وظروف محلية؛ بدونا نناقش كل هذه السمات بالترتيب ماتي اليعقينية المعنية هنا حقيقة أن الشواهد التي تترز المزاعم المقصودة قوية، وأن المزاعم نفسها مدمجة في فئة منتظمة من المزاعم المترابطة، تحصل بدورها على دعم شواهد قوية، إلى حد يجعل الارتباب في صدقها مسلكا لا عقلانيا. من غير الوجيه في الوقت الراهن الشك في أن القلب يضغ الدم، أن الأرض جرم تابع للشمس، أو أن الماء يتكون من هيدروجين وكسجين فضلا عن ذلك، كل من هذه المعارف مدمجة في نظريات فعالة، نظريات في فسيولوجيا الإنسان والحيوان، نظرية المركزية الشمسية في نظام الكواكب والنظرية المادية في الذرة. غير أنه بالإمكان في الوقت نفسه أن تحدث ثورة علمية تخلي عن هذه السبل الكلية في التفكير في الأشياء، أن تحدث ثورة تشبه السبيل التي استوعبت عبرها الثورة الأينشتينية الميكانيكا النيوتونية بوصفها حالة خاصة. لا شيء في أية مرحلة من مراحل المعرفة، مهما كانت يقينية، يحول دون قيام ثورات علمية في المستقبل. على العكس تماما، يتوجب علينا أن نعترف باليعقينية دون التفاضي في الوقت نفسه عن إمكان حدوث تغيرات جذرية في نظرياتنا

بودي توكيد هذا الأمر: ثمة رصيد هائل من المعرفة اليعقينية. إنك تعثر عليها في محلات بيع الكتب للتدرسية في الجامعات، في كتب الهندسة والبيولوجيا على سبيل المثال. المعنى الذي نعرف وفقه على نحو يقيني أن القلب يضغ الدم، أو أن الأرض جرم تابع للشمس، هو أنه في ضوء الحشد الهائل من المبررات التي تدعم هذه المزاعم، من غير الوجيه أن نرتاب فيها. بيد أن اليعقينية لا تستلزم عدم القابلية للتعديل. إنها لا تستلزم أننا لا نستطيع تصور الظروف التي تستدعي التخلي عن تلك المزاعم. ثمة خطأ تقليدي، أحاول تنكيه، يتعين في افتراض أن اليعقينية تستلزم عدم القابلية للتعديل وفق أي اكتشاف مستقبلي. لقد نشأنا على الاعتقاد بأن اليقين مستحيل لأن المزاعم المعرفية مؤقتة دائما وقابلة للتعديل المستقبلي. لكن هذا خطأ. اليعقينية لا تتعارض مع المؤقتة والقابلية للتعديل. لا ريب أننا نعرف الكثير من الأشياء بيقين، رغم أنها قابلة لأن تعدل وفق اكتشافات جديدة.

الابستمولوجيا الاحترافية، المفارقات الارتبابية، لم تعد محورية في المشروع الفلسفي. غير أن هناك، فضلا عن ابستمولوجيا بهذا المعنى الاحترافي التخصصي، ما يمكن وصفه بابستمولوجيا «الحياة الواقعية». كيف تعرف أن المزاعم التي تطلقها صادقة حقيقة؟ أي نوع من الشواهد، الدعم، الحجج، والتحقق بمقدور تأمينه للمزاعم المختلفة التي تصدرها؟ تظل ابستمولوجيا الحياة الواقعية على سابق عهدا، بل إنها لم تفقد أهميتها: ففي مواجهة مزاعم الحياة الواقعية المتنافسة المتعلقة مثلا بأسباب الأيدز وعلاجه، أو المرتبطة بالسياسة النقدية والمالية التي تناسب تدبر أمور الاقتصاد، لا يقل إصرارنا على إجراء عمليات الاختبار والتقصي المناسبة أهمية عن أي وقت مضى. عندي، زمن الارتبابية الفلسفية التقليدية ولى إلى غير رجعة، لكن هذا لا يعني أنه يتوجب علينا التخلي عن المعايير العقلانية الخاصة بتقويم صحة ما نطلق من مزاعم. على العكس تماما.

قلت لنوي إن لدينا رصيدا هائلا من المعرفة يتسم بأنه يقيني، موضوعي، وكلي. إنني أؤكد هذه السمات الثلاث لأنها تتعرض خصوصا لتحدي صيغة معاصرة من الارتبابية المتشددة تسمى أحيانا «ما بعد الحداثة»، بفروعهما الثانوية (مثال، «التفكيكية»، «ما بعد البنيوية»، وحتى بعض صيغ البراجماتية). وفق هذا التحدي الارتبابي، ما يجعلنا نقول بإمكان الاستحوا على معرفة يقينية، موضوعية، وكلية، خطأ في أفضل الأحوال، وفي أسوأها نزوة استبدادية. من منظور هذه الرؤية، لا يحصل البشر إطلاقا على مثل هذه المعرفة. هذا ما يفترض أنه تم إثباته عبر أبحاث يعينها في العلم، من قبيل تلك التي أجراها تومس كون ويول فيرابند، والتي تؤكد العناصر الالعقلانية في تطور النظريات العلمية. وفق هذه الرؤية، لا يظفر العلماء بالحقيقة، بل يندفعون بطريقة لا عقلانية من جاراتهم إلى أخرى. فضلا عن ذلك، فيما تروي الحكاية، يستحيل تحقيق الموضوعية، لأن كل زعم المعرفة منظوري، ينطلق من وجهة نظر ذاتية. وأخيرا، يستحيل تحقيق مطلب الكلية، لأن كل العلوم تنتج في ظروف محلية تاريخية، وعرضة لكل القوب التي تفرضها مثل هذه الظروف. أعقد أن كل هذه التحديات باطلة، وبودي أن أوجز علة اعتقادي هذا. الأمر الأساس الذي أود إقراره هو أن ما يصدق بخصوص التحديات الارتبابية لا يتعارض بأية طريقة مع اليعقينية، والموضوعية، والكلية.

تتعين إحدى المشاكل التي تصادفنا، إبان محاولتنا التصالح

يقضي بنا هذا إلى توليفة من السمات: كيف يتسنى للمعرفة أن تكون في آن موضوعية بشكل تام ومع ذلك منظورية، تقر وتقوم دوماً من منظور أو آخر؟ أن نقول إن الزعم المعرفي موضوعي يستعملولوجياً، أن نقول إنه بالمقدور إثبات صدقه أو بطلانه على نحو مستقل عن مشاعر، ميول، محاباة، تفضيلات، والتزامات الباحثين. هكذا، حين أقول «إن الماء مكون من جزيئي هيدروجين وجزيء أكسجين»، فإن هذا الزعم موضوعي بشكل تام. إذا قلت «إن مذاق الماء أفضل من مذاق النبيذ». فهذا زعم ذاتي، إنها مسألة رأي. تتميز المزاем المعرفية من النوع الذي ناقشت بأنه عندما أقول إن مثل هذه المعرفة تنمو بشكل تراكمي، فإن المعرفة المعنية تعد بهذا المعنى موضوعية يستعملولوجياً. غير أن هذه الموضوعية لا تحول دون المنظورية. المزاем المعرفية منظورية بالمعنى الواضح الذي تعوزه الأهمية والذي تعد وفقه كل المزاем منظورية. كل التمثيلات تنجز من منظور بعينه، من وجهة نظر ما لذا، حين أقول «إن الماء مكون من جزيئي هيدروجين وجزيء أكسجين»، فإن هذا وصف يتم على مستوى البنية الذرية، وفق مستوى وصفي آخر، مستوى الفيزياء دون-الذرية مثلاً، قد نرغب في إقرار أن الماء يتكون من كواركات، ميونات، وجسيمات دون-ذرية متعددة أخرى مفاد نقاشنا هذا أن حقيقة أن كل المزاем منظورية لا تحول دون الموضوعية الاستمولوجية.

يودي إقرار هذا الأمر بصيغة توكيدية. كل تمثيلات الواقع، أكان إنسانياً أو خلاف ذلك، ومن ثم كل معرفة بالواقع، إنما تتم من وجهة نظر ما، وفق منظور بعينه. غير أن خاصية المنظورية التي تختص بها التمثيلات لا تستلزم توقف المزاем المعرفية المعنية على تفضيلات، ميول، أهواء، أو نزوعات الملاحظين. إن سمة المنظورية التي تختص بها المعرفة والتمثيل لا تهدد بحال تحقق الموضوعية.

وأخيراً المزاем المعرفية من النوع الذي أتحدث عنه، حيث تصدر مزاем عن طريقة سير العالم، مزاем كلية. ما يصدق في فالدستوك يصدق أيضاً في بريتوريا، كما يصدق في باريس وبركلي. غير أن حقيقة أننا قادرون على صياغة، واختبار، والتحقق، وإثبات مثل هذه المزاем بوصفها مزاем يقينية، كلية، وموضوعية، إنما يشترط وسيلة اجتماعية ثقافية غاية في الخصوصية. إنها تتطلب بحثاً مدبرين، وتوفر الظروف

الاجتماعية الثقافية الضرورية لوجود مثل هذا التدريب والبحث. لقد بلغت هذه الظروف أوج عنفوانها في أوروبا الغربية وفي فروعها الثقافية في أجزاء أخرى من العالم، خصوصاً أمريكا الشمالية، خلال القرون الأربعة الأخيرة. ثمة معنى لا ضرر منه ولا أهمية له تعد المعرفة وفقه مشكلة اجتماعية. بهذا المعنى يتم التعبير عن المعرفة عبر إقرارات، أي مزاем: ومحمث عليهما أن نقوم بصياغة، وصورة، واختبار، والتحقق، وفحص، وإعادة فحص مثل هذه المزاем. اقتدارنا على القيام بكل هذا إنما يتطلب بنية اجتماعية ثقافية غاية في الخصوصية، وبهذا المعنى، فإن مزاعمنا المعرفية مشكلة اجتماعية. غير أن هذا الضرب من التشكيل الاجتماعي لا يتعارض بحال مع حقيقة أن المعرفة التي نخلص إليها على هذا النحو كلية، وموضوعية، يقينية.

يودي توكيد هذا الأمر الثالث كما فعلت مع الأمرين الأولين المزاем المعرفية إنما تصدر وتختبر ويتحقق منها من قبل أفراد يعملون في سياق تاريخي وقبلية خلفية تتشكل من ممارسات ثقافية بعينها بهذا المعنى، كل المزاем المعرفية مشكلة اجتماعية. غير أن صحة هذه المزاем المعرفية ليست مشكلة اجتماعية. الصحة مسألة مطابقة بين حقائق موضوعية في العالم ومزاعمنا المعرفية.

اعتبرت حتى الآن ثلاثة اعتراضات موجهة صد رؤية الفهم المشترك التي تقر أن لدينا رصداً هائلاً من المعرفة اليقينية، والموضوعية، والكلية. أولاً، المعرفة دائماً مؤقتة وقابلة للتعديل. ثانياً، فإنها تقر دوماً من وجهة نظر ما ثالثاً، يتم الوصول إليها عبر جهود إنسانية متصافرة تبدل في سياقات اجتماعية بعينها موضوعة تاريخياً. الأمر الأساسي الذي أقره هو أنه لا تتعارض بين هذه الأحكام والزعم بأن المعرفة التي يتم الخلاص إليها على هذا النحو يقينية، وموضوعية،

تأسس العصر الحديث في الفلسفة، الذي استلهه ديكارت، وبيكون، وآخرون في القرن السابع عشر، على مقدمة عفا عليها الزمن، مفادها أن وجود المعرفة أصلاً يشكل موضع شك، ومن ثم فإن مهمة الفلسفة الأساسية إنما تكمن في التغلب على مشكلة الارتياحية

وكلية

إذا كانت «الحدأة» تشير إلى حقبة العقلانية والتفكير المنتظمة التي بدأت في عصر النهضة وبلغ أوج التعبير الواعي عنها في التنوير الأوروبي، فإننا لسنا في عهد ما بعد الحدأة. على العكس تماماً، فالحدأة بدأت لتوها. على ذلك، أعتمد أننا في عهد ما بعد الارتياحية أو ما بعد الاستيمسي إنك لن نفهم ما يحدث في حياتنا الفكرية إذا لم تلحظ النمو المتسارع للمعرفة بوصفه

الحقيقة الفكرية المركزية. المفكر ما بعد الحداثي الذي يشتري تذكرة سفر بالطائرة عبر شبكة المعلومات، يستقل الطائرة، يعمل على حاسوبه المحمول إبان رحلته، ينزل منها ليستقل عربة أجرة متوجها إلى قاعة المحاضرات، ثم يلقي محاضرة ينكر فيها بطريقة أو أخرى وجود معرفة يقينية، ويفصح عن ارتياحه في الموضوعية، ثم يقر أن كل مزاعم الصدق والمعرفة مجرد غناش نفوذ مقنعة، إنما يسلك طريقة منافية للعقل

عهد ما بعد الارتياحي

على افتراض أنني محق فيما أقول بخصوص سمات المعرفة تلك وبخصوص حقيقة أن المعرفة تواصل نموها، لنا أن نتساءل عن مترتبات ذلك على الفلسفة. كيف تبدو الفلسفة في عهد ما بعد الأبيستيمي أو ما بعد الارتياحي؟ يبدو لي أنه أصبح الآن ممكنا إبحار فلسفة نظرية منتظمة بطريقة كانت تعد بوجه عام منذ نصف قرن مستحيلة. وعلى نحو مفارقة، من بين أعظم إسهامات فتيحتشتين في الفلسفة إسهام ما كان له إلا أن يتكره إنه بصله الارتياحية محل الجد ومحاولة التغلب عليها، مهد الطريق لنوع من التفلسف النظري والمنظم كان أبغضه وحسه مستحالا. الحال أن ما يجهلنا قادرين على الشروع في تأدية مهمة التخطيط الشمولي أننا لم نعد مشغولين بالمفارقات الاستمولجية التقليدية وبمترتباتها على وجود اللغة، المعنى، الصدق، المعرفة، الموضوعية، اليقينية، والكلية.

ينظر هذا الموقف بطريقة ما ما حدث في اليونان بعد التحول من فلسفة سقراط وأفلاطون إلى فلسفة أرسطو. لقد أخذ سقراط وأفلاطون الارتياحية مأخذ الجد: أما أرسطو فقد كان منظرا منظوما.

عبر إيمان تطوير نظريات فلسفية كلية، وضعف حدة الاهتمام بالانشغالات الارتياحية، تخلصت الفلسفة من كثير من عزاتها عن التخصصات الأخرى. هكذا غدا أفضل فلاسفة العلم مثلا على ألفة بأحدث الأبحاث لا تقل عن ألفة المتخصصين في تلك العلوم.

ثمة عدد من المواضيع التي أستطيع نقاشها فيما يتعلق بمستقبل الفلسفة، غير أنني سوف أقصر بغية الإيجاز على ستة موضوع

١- إشكالية العقل - الجسم التقليدية

أبدأ بإشكالية العقل - الجسم التقليدية، لأنني أعتقد أنها الإشكالية الفلسفية المعاصرة الأكثر طواعية لتضافر جهود العلماء والفلاسفة. ثمة صياغات مختلفة لهذه الإشكالية، غير أن الصياغة الأكثر عرضة للنقاش في الوقت الحالي هي التالية:

ما علاقة الوعي بالدماغ على وجه الضبط؟ يبدو لي أن العلوم العصبية قد تطورت إلى حد يمكن من تناول هذه الإشكالية بوصفها إشكالية عصب-حوية، بل إن العديد من علماء بيولوجيا الأعصاب إنما يقومون بذلك، في أبسط صوره، السؤال كيف تسبب العمليات الحيوية - العصبية في الدماغ أوضاعا وعمليات واعية، وكيف تتعين تلك الأوضاع والعمليات الواعية في الدماغ وفق هذه الصياغة، تبدو هذه الإشكالية علمية امبيريقية. إنها تبدو مثلا شبيهة بالمشاكل: «كيف تسبب العمليات الكيميائية - حوية على مستوى الخلايا الإصابة بمرض السرطان؟»، «كيف تفتح البنية الوراثية للأقحة السمات الكائن العضوي الناضج المظهرية؟»

على ذلك، ثمة عدد من العوائق الفلسفية الصرفة التي تعرقل الحصول على حل عصب- حيوي لإشكالية الوعي، ولزام علي أن أمضي بعض الوقت في التخلّص من بعض أسوأ تلك العوائق. يتعين أهم عائق مفرد يعرقل الحصول على حل لإشكالية العقل الجسم التقليدية في تلبث طائفة من التصنيفات التقليدية التي عفا عليها الزمن: العقل والجسم، المادة والروح، الذهني والفيزيقي، طالما استمرروا في الحديث والتفكير كما لو أن الذهني والفيزيقي مجالان ميتافيزيقيان منفصلان، سوف نحل علاقة الدماغ بالوعي غامضة إلى الأبد، ولن نتمكن من تفسير مرض لعلاقة الأطراف العصبية بالوعي. الخطوة الأولى شرط إحراز تطور فلسفي وعلمي في هذين المجالين إنما تتعين في التفاوض عن الثنائية الديكارتية التقليدية وتذكر أن الظواهر الذهنية ظواهر بيولوجية عادية لا تختلف عن التمثيل الضوئي أو عملية الهضم. يتوجب علينا أن نتوقف عن الانشغال بكيف يمكن للدماغ أن يسبب الوعي وأن نبدأ بحقيقة أنه يقوم فعلا بذلك. ثمة حاجة إلى التخلي عن مفهومي الذهني والفيزيقي كما كانا يفهمان تقليديا حين نصالح أنفسنا مع حقيقة أننا نعيش في عالم واحد، وأن كل جواب العالم، بدءا من الكواركات والإلكترونات وانتهاء بمشاكل حكومات الشعوب وميزانية المدفوعات، تشكل كل طبيعتها أجزاء عالم واحد. إن عجبنا لا ينقضي من أن التصنيفات التي عفا عليها الزمن والخاصة بالعقل والمادة تظل تعرقل مضينا قدما. يشعر كثير من العلماء أنهم لا يستطيعون سوى تقصي المجال «الفيزيقي». هكذا تراهم يتكيفون الوعي بذاته لكونه «ذهنيا» ولا يبدو «فيزيقيا». أيضا فإن العديد من الفلاسفة يقولون باستحالة فهم علاقات العقل بالدماغ عند البشر. وتعاما كما أحدث أينشتاين تغييرا مفهوما بغية تقويض مفهومي الزمان والمكان القديمين، ثمة حاجة إلى

تغيير مفهومي مشابه بقوض مثبوتة الذهني والميتافيزيقي. تتعلق الصعوبة الناجمة عن قبول التصنيفات التقليدية بأغلوطة منطقية مباشرة يلزمنا فصحها. الوعي ذاتي بالتعريف، بمعنى أن وجود حالة وعي تقتضي احتيازها من قبل ذات واعية. بهذا المعنى، للوعي أنطولوجيا—ذات [أو أنطولوجيا—المتكلم]، إذ أنه لا يوجد إلا من منظور ذات بشري أو حيوانية، أي «أنا» تحوز الخبرة الواعية. لم يدب العلم على التعامل مع ظواهر أنطولوجيا المتكلم. تقليديا، يتعامل العلم مع ظواهر «موضوعية» ويتجنب كل ما هو «ذاتي». الحال أن كثيرا من الفلاسفة والعلماء يشعرون بأن كون العلم موضوعيا بالتعريف إنما يستلزم عدم وجود شيء اسمه علم الوعي. كون الوعي ذاتيا، غير أن هذه الحجة برمتها مؤسسة على خلط

شامل، هو من أكثر الأخطاء تلقيا في حضارتنا الفكرية. ثمة معنيان متميزان تماما للتمييز بين الموضوعي والذاتي. وفق أولهما، الذي أسميه بالمعنى الاستيمسي للتمييز بين الموضوعي والذاتي، هناك تمييز بين المعرفة الموضوعية ومسائل الرأي الذاتية. إذا قلت مثلا «إن رمبراندت ولد عام ١٩٠٦»، فإن إقرار هذا موضوعي استيمسي، بمعنى أنه بالمقدور تحديد قيمته الصديقية بشكل مستقل عن ميول، أو مشاعر، أو آراء، أو أهواء القارئين بفعل التقصي المعنى. أما إذا قلت «إن رمبراندت كان رساما أفضل من روبنز»، فإن زعمي هذا لا يشكل معرفة موضوعية، بل مسألة رأي ذاتي. وفضلا عن التمييز بين المزمع الموضوعية استيمسي والمزمع الذاتية استيمسي، هناك تمييز بين كيونات العالم ذات الوجود الموضوعي، كالجبال والجزيرات، وكيوناته ذات الوجود الذاتي، كالآلهم والدغفة. إنني أسي هذا التمييز الخاص بأساليب الوجود بالمعنى الأنطولوجي للتمييز بين الموضوعي والذاتي.

الحال أن العلم موضوعي استيمسي، بمعنى أن العلماء يحاولون تكريس حقائق يمكن التحقق منها بشكل مستقل عن ميولهم وأهوائهم. غير أن موضوعية المنهج الاستيمسي لا تعني أن المسائل المناقشة ليست ذاتية أنطولوجيا. وفق هذا، ليس هناك من حيث المبدأ اعتراض ضد وجود علم موضوعي استيمسي يقتضي مجالا ذاتيا أنطولوجيا، كمجال الوعي البشري

ثمة صعوبات أخرى يواجهها علم الذاتية تتعين في التحقق من المزمع الخاصة بالوعي البشري والحيواني. في حالة البشر، ما

لم نقم بالتجريب على أنفسنا بشكل فردي، دليلنا الدامغ الوحيد على وجود الوعي وطبيعته هو ما يقوله الشخص المعنى ويقوم به. غير أن الأشخاص يشتهرون بعدم جدارتهم بالثقة. في حالة الحيوانات، الوضع أسوأ، إذ يتوجب علينا التحويل على سلوك الحيوان حين يستجيب لمؤثرات إننا لا نستطيع الحصول على أي إقرارات من الحيوان تتعلق بحالاته الواعية. اعتقد أن هذه صعوبة حقيقية، غير أنني أشير إلى أنها لا تختلف من حيث النوع عن الصعوبات التي نواجه في أشكال أخرى من البحث العلمي، حيث يتعين علينا الزكون إلى وسائل غير مباشرة للتحقق من مزاعمنا ليست لدينا وسيلة لملاحظة الثقب السوداء، بل إننا لو تحريتنا بدقة لقلنا أنه ليست لدينا وسيلة لملاحظة الجسيمات الذرية وديون—الذرية بشكل مباشر.

على ذلك، فقد قمنا بتكريس تصورات علمية في هذه المجالات، كما أن المناهج التي نستخدمها في التحقق من فروض هذه المجالات تؤمن لنا نمودجا للتحقق من فروض مجال دراسة الذاتية البشرية والحيوانية إن «خصوصية» الوعي البشري والحيواني لا تحول دون قيام علم الوعي في حالة «علم المناهج»، للمسائل المنهجية في العلوم الحقيقية الإجابة نفسها كي تكتشف كيف يسير العالم، عليك أن تستخدم كل سلاح تعثر عليه، وأن تشتبه بالسلاح الذي يبدو فعالا.

وفق هذا، وعلى افتراض أن مسألة الذاتية والموضوعية لا تشغلنا، وأنها مستعذون للبحث عن مناهج غير مباشرة للتحقق من فروض الوعي، كيف يتوجب علينا العمل؟ تبدو معظم الأبحاث العلمية التي تحرى اليوم على مسألة الوعي مؤسسة على خطأ. يقبض العلماء المعنويون ما أسميه نظرية الكتل في الوعي، وهم يجرون أبحاثهم تأسيسا عليها وفق هذه النظرية، يتوجب علينا أن نعتبر مجال الوعي مكونا من كتل مختلفة، كالخبرة البصرية، الخبرة السمعية، الخبرة اللمسية، تيار الفكر، إلخ. من هذا المنظور، تتعين مهمة الخريطة العلمية في الوعي في الشعور على الملامز العصب—حيوي للوعي، وإذا وجدنا ملازما من هذا القبيل لرؤية اللون الأحمر، فمن المرجح أن يبنينا ذلك عن كتل الوسائل الحسية الأخرى وتيار الفكر. قد يستبان في النهاية أن هذا البرنامج البحثي صحيح، لكنه يبدو لي موضع شك بوصفه طريقة عمل في الموقف الراهن. وذلك للسبب التالي لقد قلت إن ماهية الوعي هي الذاتية. هناك شعور نوعي ذاتي بعينه

**تتعين إحدى
المشاكل التي
تصادفنا، إبان
محاولتنا
التصالح مع نمو
المعرفة الهائل،
في رؤية كيف
يمكن لكل هذه
السمات أن
تتواجد في وقت
واحد. كيف
يستنى للمعرفة
أن تكون في آن
يقينية، وتكون
على ذلك مؤقتة
وقابلة للتعديل**

يصاحب كل حالة وعي، من بين سمات الذاتية، وهي سمة ضرورية، أن حالات الوعي تتناوبنا بشكل موحد. إننا لا ندرك لون الشيء، أو شكله أو صورته فحسب، بل ندرك كل ذلك دفعة واحدة بشكل مترافق من خبرة واعية موحدة. ذاتية الوعي تستلزم الوحدة. الحال أنهمها ليستا سمتين منعزلتين، بل وجهان للسمة نفسها

لهذا السبب، فإن الملازم للعصب-حيوي الذي نبحث عنه ليس الملازم للعصب-حيوي لمختلف كتل اللون، والصوت، الخ، بل ما أسميه مجال الوعي الخلقي، الذي يشكل افتراض الاحتياز أصلاً على أية خبرة واعية. المسألة الحاسمة ليست مثلاً «كيف ينتج الدماغ خبرة الأحمر الواعية؟»، بل «كيف ينتج الدماغ مجال الوعي الموحد الذاتي؟». يجب أن نعتبر الإدراك الحسي لا على أنه يخلق الوعي، بل على أنه يعدل مجالاً واعياً موجوداً أصلاً. يجب ألا نعتبر مجال وعي الحاضر مكوناً من مختلف الكتل، بل مجالاً موحداً، يتم تعديله بطرق بعضها غير مختلف المؤثرات التي أستقبلها أو أستقبلها أي كائن بشري آخر. ولأن لدينا أدلة قوية من دراسات أجريت على حالات اختلال ذهنية تفيد بأن الوعي ليس موزعاً على الدماغ بأسره، ولأن لدينا أيضاً أدلة قوية على أن الوعي موجود في كل من نصفي الدماغ، أعتقد أن ما يتوجب علينا البحث فيه الآن هو نوع العمليات العصب-حيوية التي تنتج مجال وعي موحد. أعتقد أن هذه سوف تشكل أهم أجزاء الجهاز العصبي بقرشرة الدماغ. مضافاً فرضي إن هو أن البحث عن مكونات الملازمات العصب-حيوية يخطئ بيت القصيد، وأنه يتوجب علينا البحث عوضاً عن ذلك عن ملازمات مجال الوعي الموحد في سمات الدماغ الأكثر كلية، من قبيل نماذج فروع الأعصاب المتوافقة في الجهاز العصبي بقرشرة الدماغ (١)

٢. فلسفة الذهن وعلم الإدراك المعرفي

إشكالية العقل-الجسم جزء من طائفة أوسع من المسائل، تعرف جماعية بفلسفة الذهن. لا تشمل هذه الفلسفة على إشكالية العقل-الجسم التقليدية، بل تضم كل توليفة القضايا التي تتناول طبيعة العقل والوعي، الإدراك الحسي والقصدية، الأفعال القصدية والفكر القصدية. ثمة شيء مثير حدث في العقدين أو الثلاثة عقود الأخيرة. لقد أصبحت فلسفة الذهن قطب رحى الفلسفة. ثمة فروع فلسفية مهمة أخرى، مثال الاستيمولوجيا، الميتافيزيقا، فلسفة الفعل، وحتى فلسفة اللغة، أصبحت تعد عالة على فلسفة الذهن، بل تعد أحياناً فروعاً منها. في حين كانت فلسفة اللغة تعد منذ نصف قرن «والفلسفة

الأولى»، أصبحت فلسفة الذهن تتبوأ هذه المنزلة. ثمة أسباب متعددة لذلك، أبرزها اثنان. أولاً، لقد انتزع تدريجياً لكثير من الفلاسفة أن فهمنا لمسائل الكثير من الموضوعات - طبيعة المعنى، العقلانية واللغة بوجه عام - يشترط فهم العمليات الذهنية الأكثر أساسية. مثال ذلك، تتوقف الطريقة التي تمثل بها اللغة الواقع على السبل الأكثر أساسية بيولوجيا التي يمثل العقل الواقع عبرها، بل إن التمثيل اللغوي بسط أكثر اقتداراً للتمثيلات الذهنية الأكثر أساسية من قبيل الإدراك الحسي، المقاصد، المعتقدات، والرغبات. ثانياً، فتح ظهور تخصص علم الإدراك المعرفي الجديد للفلسفة أفاقاً جديدة للبحث في الإدراك المعرفي البشري بمختلف صوره. لقد استحدث علم الإدراك المعرفي من قبل جماعة بينية التخصصات تتكون من فلسفة اعترضوا على بقاء السلوكية في علم النفس، صحبة مختصين في علم نفس الإدراك المعرفي وفي علم اللغة، فضلاً عن علماء أنثروبولوجيا وعلماء حاسوب تبنوا نزعة مماثلة. أعتقد أن أكثر مجالات البحث العامة في الفلسفة فعالية وثراء هو مجال علم الإدراك المعرفي العام. الموضوع الرئيس في هذا العلم هو القصدية بمختلف صورها.

المفارقة من هذا العلم كان أسس على خطأ. لا ضرار ضرورية من تأسيس موضوع أكاديمي على خطأ، فكثير من التخصصات كانت أسست على هكذا نحو. مثال ذلك أن الكيمياء أسست على الفهمياء. بيد أن التشبث المستمر بالخطأ يشكل في أفضل الأحوال قصوراً في الفعالية وعائقاً ضد التطور. في حالة علم الإدراك المعرفي، تعين الخطأ أن افتراض أن الدماغ حاسوب رقمي وأن الذهن برنامج حاسوبي.

ثمة سبل متعددة لإثبات خطئية هذا الافتراض، أبسطها الإشارة إلى أن البرنامج الحاسوبي المنفذ إنما يعرّف كلية عبر عمليات رمزية أو سنشاكنتية مسقطة عن العنقاء المادي. إن فكرة «البرنامج المنفذ نفسه» تعرف فئة مكافئة تتحدد كلية عبر عمليات صورية أو سنشاكنتية، وهي مستقلة عن فيزياء تنفيذ أي عتاد. يؤسس هذا المبدأ خاصية «القابلية المتعددة للتعين» التي تميز البرامج الحاسوبية. يمكن للبرنامج أن يتعين في نطاق غير محدود من العتادات. يستحيل على الذهن أن يكمن في برنامج أو برامج بعضها، لأن عمليات البرامج السنشاكنتية لا تكفي بذاتها لتشكيل أو تأمين وجود محتوى دلالي (سيمانتي) للعمليات الذهنية الفعلية في المقابل، تشتمل الأذهان على ما هو أكثر من مكونات رمزية أو سنشاكنتية، فهي تضم حالات ذهنية فعلية ذات محتوى دلالي تتخذ شكل أفكار ومشاعر وما

إلى ذلك. يستحيل على الذهن أن يكمُن في برنامج يعينه لأن العمليات السنتاكتية للبرنامج المنفذ لا تحوز بذاتها محتويات ولالية. لقد أثبت ذلك منذ عدة سنوات عبر ما أسميته بحجة الغرفة الصينية^(٢).

يستمر الجدل حول هذا وحول تنويعات أخرى في النظرية الحاسوبية في الذهن. يعتقد البعض أن توفر حواسيب تستخدم معالجات توازي موزعة (تسمى أحيانا بالمعالجات «الارتباطية») سوف يرد على الاعتراضات التي ذكرت لتوي غير أنسني لا أرى كيف تحدث الحجج الارتباطية أي فرق. المشكلة أن أية حوسبة يمكن إنجازها عبر برنامج ارتباطي يمكن إنجازها أيضا عبر نظام فون نيومان تقليدي. إننا نعرف من النتائج الرياضية أن أي دالة قابلة أصلا للحوسبة تقبل الحوسبة عبر آلة تورينج كلية. بهذا المعنى، ليست هناك قدرة حوسبية جديدة تنضاف عبر المعمار الارتباطي، رغم أن عمل الأنساق الارتباطية قد يكون أسرع، لأن لديها عمليات حاسوبية مختلفة تعمل بالتوازي وتتفاعل مع بعضها البعض. ولأن قدرات الأنساق الارتباطية الحاسوبية ليست أعظم من قدرات نسق نيومان التقليدي، فإننا إذا افترضنا أفضلية النسق الارتباطي، يتوجب أن نكون قد عولنا على خصائص أخرى يختص بها النسق الارتباطي. ينبغي أن تكون الخاصية الإضافية الوحيدة في النسق الارتباطي متعينة في تنفيذ العتاد، الذي يعمل بالتوازي، عوضا عن العمل عبر سلاسل. غير أننا إذا زعمنا أن المعمار الارتباطي عوضا عن الحوسبة الارتباطية المسؤول عن العمليات الذهنية، فإننا لا نعود بذلك نطور النظرية الحاسوبية في الدماغ، بل نخوض في تخمينات عصب-حيوية. إننا بهذا الفرض نكون تخليصا عن النظرية الحاسوبية في صالح الدفاع عن بيولوجيا عصبية تخمينية. الذي يحدث فعلا في علم الإدراك المعرفي هو تحول باراديمي ينادى عن النموذج الحاسوبي للذهن شطر مفهوم الذهن مؤسس بطريقة عصب-حيوية. ولأسباب يفترض أنها قد اتضحت، فإنني أرحب بهذا التطور. كلما تعمق فهمنا لعمليات الدماغ، تضاعفت فرص نجاحنا في إحلال تدريجي لعلم أعصاب الإدراك المعرفي محل علم الإدراك المعرفي الحاسوبي. الرهان أنني أعتقد أن التحول بدأ فعلا. من المرجح أن تثير التطورات التي شهدها علم أعصاب الإدراك المعرفي مشاكل فلسفية تفوق ما يقوم بحله. مثال ذلك، إلى أي حد نريغنا تعميق فهم العمليات الدماغية على إحداث تعديلات مفهومية في مفردات الفهم المشترك التي تصف العمليات الذهنية كما تحدث في الفكر

والفعل؟ في الحالات الأكثر بساطة ويسرا، نستطيع استيعاب اكتشافات علم أعصاب الإدراك المعرفي في الأنساق المفهومية القائمة. على هذا النحو لا نحدث تحولا جذريا في مفهومنا للذاكرة حين نطرح ضرب التمييزات التي أوضحها البحث العصب-حيوي لنا. حتى لفتنا الجارية أصبحت تميز بين الذاكرة قصيرة الأجل وطويلة، ولا ريب أنه يتقدم البحث نحصل على المزيد من التمييزات. غير أنه يبدو في بعض الحالات أننا مرغون على إحداث تعديلات مفهومية. لقد فكرت لفترة طويلة في أن المفهوم الشائع للذاكرة، الذي يعتبرها مخزن خوات ومعارف سابقة، غير مناسب سيكولوجيا وبيولوجيا. أشعر أن البحث المعاصر يؤيد حكمي هذا. يتعين علينا تأمين مفهوم في الذاكرة يعتبرها عملية خالقة عوضا عن أن تكون عملية استعادة. بعض الفلاسفة يقولون إن اكتشافات علم الأعصاب الحيوي سوف ترغمننا على إحداث تعديلات أكثر تطرفا

لقد استخدمت الذاكرة مثالا على كيف أن المشروع البحثي المتواصل يثير مشاكل فلسفية ويؤدي إلى نتائج فلسفية، وقد كان بإمكانني ضرب أمثلة أخرى تتعلق بعلم اللغة، العقلانية، الإدراك الحسي، والتطور، عندي، تطور علم إدراك معرفي أكثر تركيبا مصدر مستمر للتعاون بين «الفلسفة» و«العلم» اللذين اعتبرا تقليديا مجالين منفصلين.

٢. فلسفة اللغة

قلت إن فلسفة اللغة تتوأت قطب رحي الفلسفة في معظم عقود القرن العشرين، بل إنها اعتبرت حتى مطلع الربع الأخير من هذا القرن، وكما سبق أن نوهت، «الفلسفة الأولى». غير أن هذا تغير بنهاية ذلك القرن. ما ينجز في فلسفة اللغة أصبح أقل مما ينجز في فلسفة الذهن، وفي اعتقادي أن البرامج البحثية الأكثر تأثيرا في الوقت الراهن قد وصلت إلى نهاية مسدودة لماذا؟ ثمة أسباب عديدة، لكنني أقتصر على ذكر اثنين منها. أولا، من بين البرامج البحثية الرئيسية في فلسفة اللغة برنامج يعاني من هوس ابستمي حاولت تبيان قصوره. لقد افضى الالتزام بإحدى صيغ الامبيريقية وفي بعض الحالات حتى السلوكية، ببعض الفلاسفة المبرزين إلى محاولة طرح تحليل للمعنى يقرن المستمع بخوض مهمة ابستميتية تتعين في محاولة فهم ما يعنيه المتكلم إما بمراقبة سلوكه حين يستجيب لمؤثرات أو بتفحص الظروف التي يقر فيها صدق الجمل. مفاد الفكرة أننا إذا استطعنا وصف كيف يحل المستمع المشاكل الابستميتية، فقد قمنا بتحليل المعنى. غير أن الانشغال ثنائية

والجوانية مفهوم أكثر تركيباً لكيفية قيام المحتوى الذهني في رأس المتكلم بربط اللغة على وجه الخصوص وربط البشر على وجه العموم بعالم واقعي من الأشياء والأوضاع.

إن خطأ فريجه الفعلي، وهو خطأ كنت كررت، هو أنه افترض أن طريقة اللغة في الارتباط بالواقع - «طريقة التفصيل» - تثبت أيضاً محتوى قضوياً. لقد افترض فريجه أن المعنى يحدد الأشياء إليه وأن المحتوى القضوي كامن في المعنى. ولكن إذا كنا نريد من مفهوم «القضية» ما نقوم بتوقيفه بوصفه صادقا أو باطلاً، فإن المعنى لا يتماهى مع المحتوى القضوي، لأننا غالباً ما نعني بالأشياء الواقعية المشار إليها لا بطريقة الإشارة إليها. يتوجب علينا أن نميز السؤال «كيف ترتبط الألفاظ بالعالم؟» عن السؤال «كيف يتم تحديد المحتوى القضوي؟». غير أن ملاحظة أشياخ البرانية للصحة، أن المحتوى القضوي ليس محدد دوماً من قبل ما هو داخلي نسبة إلى الذهن، لا تثبت أن محتوى الأذهان لا يكفي لتثبيت المشار إليه. لقد ناقشت هذه المسائل بشيء من التفصيل في موضع آخر، وإن أكرر نقاشها هنا. (٣)

٤. فلسفة المجتمع

يتميز تاريخ الفلسفة باستحداث فروع جديدة تستجيب لتطورات فكرية داخل الفلسفة وخارجها. هكذا استحدثت في بداية القرن العشرين فلسفة اللغة بالمعنى الراهن استجابة لتطورات طرأت على المنطق الرياضي وأعمال أنجزت في تأسيس الرياضيات. ثمة تطور مماثل حدث في فلسفة الذهن. بودي أن أقترح أننا نستشعر في القرن الحادي والعشرين حاجة ماسة لما أسميه فلسفة المجتمع، وأن علينا العمل على تطويرها. إننا ننزع في الوقت الحاضر إلى اعتبار فلسفة المجتمع إما فرعاً من فلسفة السياسة (ومن هنا جاء التعبير «الفلسفة الاجتماعية والسياسية») أو إلى فهم الفلسفة الاجتماعية على أنها دراسة لفلسفة العلوم الاجتماعية. من المرجح أن الطالب الذي يدرس مادة تسمى «الفلسفة الاجتماعية» إما يدرس أعمال راولز في العدالة (فلسفة سياسة) أو أعمال هبيل في تفسيرات القانون المستغرق في العلوم الاجتماعية (فلسفة العلوم الاجتماعية). في المقابل، أقترح أنه يتوجب علينا اتخاذ موقف حر من فلسفة المجتمع، التي تتعلق بالعلوم الاجتماعية تتعلق فلسفة الذهن بعلم النفس وعلم الإدراك المعرفي، أو تعلق فلسفة اللغة بعلم اللغة. سوف نتناول فلسفة المجتمع أسئلة ذات طابع أكثر شمولية. وعلى وجه الخصوص، ثمة حاجة إلى إنجاز المزيد في مسائل أنطولوجيا

بالجانب الاستيمى من استخدام اللغة إنما يقضي إلى ذات الخلط بين الاستيمولوجيا والأنطولوجيا الذي أفسد الموروث الفلسفي الغربي طيلة ثلاثة قرون.

أعتقد أن هذا العمل لا يجدي نفعاً، لأن هوسه يكيف تعرف ما يعنيه المتكلم يحتم التمييز بين كيف يعرف المستمع ما يعنيه المتكلم وما يعرفه هذا المستمع. أعتقد أن الاستيمولوجيا تقوم في فلسفة اللغة بالدور الذي تقوم به في الجيولوجيا مثلاً إن عالم الجيولوجيا يهتم مثلاً بأشياء من قبيل الصفائح التكتونية، الترسيب، والطبقات الصخرية، وهو يستخدم كل نهج يتوفر لديه لمعرفة كيفية عمل هذه الظواهر. فيلسوف اللغة مهم بالمعنى، الصدق، الإشارة، والضرورة، ويتوجب عليه على نحو مناظر أن يستخدم أي منهج استيمى يتوفر لديه. بغية فهم كيفية عمل هذه الظواهر في أنهما متحدثين ومستمعين فعليين. ما يعيننا تحديد الحقائق التي تتم معرفتها، وإلى حد أقل بكثير أمر الكيفية التي يتسنى لنا بها معرفة تلك الحقائق وأخيراً، أعتقد أن مصدر أعظم قصور تعاني منه فلسفة اللغة أن مشروعهما البحثي الأكثر تأثيراً في الوقت الراهن مؤسس على خطأ. لقد كان فريجه يصر على أن المعاني ليست كيانات سيكولوجية، غير أنه رأى أنه مقدور متحدت اللغة والمستمع إليها أن يفهمها. لقد اعتقد أن الاتصال عبر لغة عامة ليس ممكناً إلا بسبب وجود مجال موضوعي أنطولوجيا من المعاني، وأن المعنى نفسه قد يفهم بشكل متمايز من قبل المتحدث والمستمع. لقد هاجم عدد من الكتاب هذا المفهوم «القصداني»، حيث رأوا أن المعاني مسألة علاقات سببية بين نطق كلمات وأشياء في العالم. مثال ذلك، أن كلمة «ماء» تعني ما تعنيه ليس لأن لدي محتوى ذهنياً يرتبط بتلك الكلمة، بل لأن هناك سلسلة سببية تربطني بمختلف الأمثلة الفعلية للماء في العالم. تسمى هذه المقاربة بالروية «البرانية»، في مقابل رؤى تقليدية تعرف بـ «الجوانية». لقد أفضت البرانية إلى مشروع بحثي مكثف حاول وصف طبيعة العلاقات السببية التي تنتج المعنى المشكلة في هذا المشروع البحثي أنه لم يتمكن أحد حتى الآن من توضيح طبيعة هذه العلاقات بأي قدر من الوجامة. فكرة أن المعاني برانية بمعنى ما سائدة، ولكن لم يتسن لأحد تأمين تصور متسق للمعنى وفهها.

أتوقع ألا يتمكن أحد من طرح تصور مرض للمعاني بوصفها أشياء خارج الرأس، لأن مثل هذه الظاهرة البرانية عاجزة عن ربط اللغة بالعالم على النحو الذي تربط به المعاني الألفاظ بالواقع. ما يتطلبه حسم الجدل بين أشياخ النزعتين البرانية

الواقع الاجتماعي. كيف يتسنى للكانات البشرية، عبر تفاعلها الاجتماعي، خلق واقع اجتماعي موضوعي للمال، الملكية، الزواج، الحكومة، الألعاب، الخ، رغم أن مثل هذه الكائنات لا توجد بمعنى ما إلا بفضل اتفاق جمعي على وجودها أو اعتقاد فيه؟ كيف يتسنى وجود واقع اجتماعي موضوعي يرتبته وجوده باعتقادنا في وجوده؟

حين تصنف مسائل الأنطولوجيا الاجتماعية بطريقة مناسبة، يدور في أذهاننا الفلسفة الاجتماعية، أي طبيعة التفسير في العلوم الاجتماعية وعلاقة الفلسفة الاجتماعية بالفلسفة السياسية، سوف تتضح تماما. لقد شرعت في تنفيذ هذا البرنامج البحثي في كتابي *The Construction of Social Reality* (4).

وعلى وجه المصغور، أعتقد أننا نحتاج في دراسة الواقع السياسي والاجتماعي إلى مفاهيم تمكننا من وصف الواقع السياسي والاجتماعي من «مسافة متوسطة». تتعين المشكلة التي نواجهها بخصوص محاولة التغلب على الواقع الاجتماعي في أن مفاهيمنا إما تمنع من التجريد، كما في الفلسفة السياسية التقليدية، مثال مفاهيم العقد الاجتماعي وهراع الطيفيات، أو تنزع إلى أن تكون صفيحية النتوجه، تتعامل مع أسئلة الحياة اليومية في السياسة وعلاقات النفوذ. هكذا نحقق درجة كبيرة من التركيب في نظريات العدالة المجردة، وفي تطوير معايير لتقويم عدالة أو إجحاف المؤسسات. كثير من التطور الذي أنجز في هذا المجال يعزى إلى جون راولز، الذي أحدث ثورة في دراسة الفلسفة السياسية بعمله الكلاسيكي *Theory of Justice* 5. بيد أنه في سياق العلوم السياسية لا تتجاوز التصنيفات التقليدية كثيرا مستوى التناول الصحفي. وفق هذا، إذا أردت قراءة كتاب في العلوم السياسية لم يمر عليه أكثر من عقدين، فإنك تجد أن كثيرا من النقاش قد عفا عليه الزمن.

أعتقد أن ما نحتاجه تطوير مجموعة من التصنيفات تمكن من تقويم الواقع الاجتماعي بطريقة أكثر تجريدا من صحافة الحياة اليومية السياسية، دون أن تخفق في تمكيننا من التساؤل والإجابة عن مسائل محددة تتعلق بالواقعيات والمؤسسات السياسية على النحو الذي مكنتنا وفقه فلسفة السياسة التقليدية من القيام بذلك. هكذا أعتقد مثلا أن الحدث السياسي الأكثر أهمية في القرن العشرين هو فشل أيديولوجيات من قبيل الفاشية والشيوعية، وخصوصا فشل الاشتراكية بمختلف أنواعها. الأمر المهم من وجهة نظر التحليل الراهن أننا نعوذ التصنيفات التي تمكن من طرح الإجابة عن أسئلة تتعلق بإخفاق الاشتراكية. ثمة تعاريف مختلفة لـ «الاشتراكية»

لكنها تجمع على شيء واحد: لا يكون النظام اشتراكي إلا إذا كانت به ملكية عامة وسيطرة على وسائل الإنتاج. إخفاق الاشتراكية المعروفة على هذا النحو هو التطور الاجتماعي الوحيد المهم الذي تحقق في القرن العشرين. الغريب أن ذلك التطور ظل دون تحليل ونادرا ما يقوم فلاسفة السياسة والاجتماع في زماننا هذا بنقاشه.

حين أتحدث عن إخفاق الاشتراكية، فإنني لا أشير فحسب إلى فشل الاشتراكية الماركسية، بل حتى فشل الاشتراكية الديمقراطية كما وجدت في بلدان أوروبا الغربية. تواصل الأحزاب الاشتراكية في هذه البلدان استخدام بعض مفردات الاشتراكية، غير أن الاعتقاد في آلية التغيير الاجتماعي الأساسية، أي الملكية العامة والسيطرة على وسائل الإنتاج، قد تم التخلي عنه. ما التحليل الفلسفي الصحيح لهذه الظاهرة برمتها؟

ثمة سؤال مماثل يشتمل على تقويم المؤسسات الوطنية. مثال ذلك، سوف يصعب كثيرا على معظم علماء السياسة محاولة تحليل تطفل المؤسسات السياسية، وفسادها وسونها في دول معاصرة عديدة. الحال أن معظمهم، وفق التزامهم «بالموضوعية العلمية» والتصنيفات العديدة المتوفرة لديهم، عاجز حتى عن محاولة وصف سوء حال الكثير من الدول. يبدو أن لدى الكثير من الدول مؤسسات سياسية مرغوب فيها. دستور مكتوب، أحزاب سياسية، انتخابات حرة، وما في حكم ذلك؛ على ذلك، فإن طريقة عملها فاسدة في أساسها. بمقدورنا نقاش هذه المؤسسات على مستوى غاية في التجريد، وقد آمن لنا راولز وأخرون الأدوات التي تعين على القيام بذلك. غير أنني أرغب في فلسفة اجتماعية أوسع نطاقا توفر لنا أدوات لتحليل المؤسسات الاجتماعية كما توجد في مجتمعات واقعية وعلى نحو يمكن من إصدار أحكام مقارنة بين مختلف البلدان والمجتمعات الكبيرة، دون بلوغ مستوى التجريد الذي يحول دون إصدار أحكام قيمة محددة عن بني مؤسساتية بعضها. أعمال الفيلسوف وعالم الاقتصاد أمارتيا سن خطوة على الطريق.

5. علم الأخلاق والعقل العملي

هيمنت على علم الأخلاق في معظم سني القرن العشرين تنويع من الارتياحية أثرت في فروع فلسفية أخرى لقرنين عديدة. تماما كما تضررت فلسفة اللغة من الرغبة في اعتبار مستخدمي اللغة أساسا بحثا يؤرخون مهمة إبستميتية تتعين في محاولة معرفة ما يحنيه متكلم اللغة، استحوذ سؤال الموضوعية الإستميتية على علم الأخلاق. لقد تعلقت القضية الأساسية في علم الأخلاق بإمكان الموضوعية أو استحالتها في الأخلاق. تقر الرؤية

التقليدية في الفلسفة التحليلية استحالة الموضوعية الأخلاقية، أننا لا نستطيع على حد تعبير هيوم أن نشق «ينبغي» من «يكون»، ومن ثم فإنه يستحيل على الإقرارات الأخلاقية أن تكون حقيقة صادقة أو باطلة، وأن وظيفتها إنما تقتصر على التعبير عن المشاعر أو التأثير في السلوك، وما شابه ذلك. مبلغ ظني أن السبيل لتفكيك هذا الجدل العقيم لا تكمن في محاولة تبني أن الأحكام الأخلاقية صادقة أو باطلة على طريقة الأحكام العلمية مثلاً، فمهمة فروق مهمة بين هذين النوعين من الأحكام، بل تكمن في رؤية أن علم الأخلاق يشكل حقيقة فرعاً لتخصص أكثر أممية يعنى بالعقل العملي والعقلانية. ما طبيعة العقلانية بوجه عام، وما الذي يعنيه السلوك بعقلانية أو وفق مبادئ العقل؟ هذا عندي نهج أكثر جدوى من النهج التقليدي الذي يشغل بموضوعية الأحكام الأخلاقية.

الحال أن البعض قد شرع فعلاً في القيام بشيء قريب من دراسة العقلانية، خلفاً لعلم الأخلاق كما كان يفهم تقليدياً. مثال ذلك، تبذل في الوقت الراهن محاولات لبحث مذهب كانت في الأمر المطلق. لقد اعتقد كانت أن طبيعة العقلانية البشرية نفسها تفرض قيوداً بعينها على ما يمكن اعتباره مبرراً مقبولاً أخلاقياً لل فعل. لا أعتقد أن هذه الجهود سوف تنجح، لكن الأهم بكثير من نجاحها أو فشلها حقيقة أن علم الأخلاق بوصفه أحد فروع الفلسفة - المتحدر من الهوس الاستيمسي بالعمور على شكل من أشكال الموضوعية، والارتبابية المحتمة حال الإخفاق في العمور عليه. يبدو الآن مستحيلاً مرة أخرى. لست متأكداً من مبررات التغيير، لكنني أنزع إلى أن أعمال راولز، أكثر من أي عامل آخر، لم تسهم فحسب في بحث الفلسفة السياسية، بل جعلت علم الأخلاق الحقيقي ممكناً.

٦. فلسفة العلم

لاغرو أن فلسفة العلم شاركت سائر فروع الفلسفة هوسها الاستيمسي. السؤال الأساسي في فلسفة العلم، أقله في النصف الأول من القرن الفائت، إنما يتعلق بطبيعة التحقق العلمي، وقد بذلت جهود مضنية للتغلب على مختلف المفارقات الارتبابية، مثال إشكالية الاستقراء التقليدية. في معظم سني القرن العشرين، تأسست فلسفة العلم على الاعتقاد في التمييز بين القضايا التحليلية والقضايا التركيبية. وفق المفهوم السائد في فلسفة العلم، يروم العلماء الحصول على حقائق تركيبية عارضة في شكل قوانين علمية شاملة تقرر هذه القوانين حقائق عن طبيعة الواقع غاية في العمومية، والمسألة الأساسية في فلسفة العلم إنما تتعلق بطبيعة اختبارها والتحقق منها. مفاد

الرأي السائد، وفق تطوره في عقود القرن الوسطي، أن العلم يمارس عبر ما يعرف بـ«النهج الفرض-استنباطي» يقوم العلماء بتشكيل فروض، واستنباط مترتبات تلزم عنها منطقياً، يتم اختبارها عبر التجربة. لقد فصل كارل بوبر وكارل جوتاف هميل في هذا المفهوم، كل بطريقة مستقلة بدرجة أو أخرى. مارسو العلم المعتمدون بطقفته أنزع إلى قبول آراء بوبر، غير أن كثيرون من إصحابهم مؤسسين على سوء فهم. أعتقد أن ما أعجبهم فيها فكرة أن العلم يمارس عبر مسلكيات خلاقية وتخيلية. يتوجب على العالم أن يشكل فرضاً مؤسساً على تخيله وتخمينه. ليس هناك «نهج علمي» لاكتشاف الفروض. بعد ذلك، يتوجب على العالم اختبار فرضه عبر إجراء التجارب ورفض ما يتم دحضه من فروض.

أعتقد أن معظم العلماء لا يسلطون طبيعة رؤى بوبر ضد العلمية. وفق تصوره للعلم ولنشأت العلماء، ليس العلم مراكمة حقائق عن الواقع، والعالم لا يصل إلى حقائق عن الطبيعة، بل كل ما لدينا في العلوم عبارة عن سلسلة فروض لما يتم دحضها. غير أن فكرة أن العلم يروم الحقيقة، وأن لدينا في مختلف العلوم مراكمة من الحقائق، فكرة تشكل في اعتقادي اقتراس معظم الأبحاث العلمية الفعلية، لا تتسق مع تصور بوبر (٦).

بصودر كتاب تومس كون (The Structure of Scientific Revolutions) (٧) تعرض المذهب التقليدي المريح في العلم، الذي يعتبره «مراكمة الحقائق»، أو حتى تقدماً تراكمياً تدريجياً لفروض لم يتم بعد دحضها، لتحديد كبير المميز أن هذا الكتاب أحدث التأثير الدرامي الذي أحدث، فهو ليس حقيقة كتاباً في فلسفة العلم بل في تاريخه. يجادل كون بأننا إذا نظرنا إلى تاريخ العلم الفعلي، سوف نكتشف أنه لا يشكل مراكمة تدريجية تقدمية لمعارف عن العالم، بل عرضة لثورات دورية شاملة، حيث تتم الإطاحة برؤية كونية بأسرها عبر الإطاحة بباراداييم علمية قائمة على يد باراداييم جديدة. يتميز كتاب كون بأنه يضمن، دون أن يصرح فيما أرى، أن العلم لا يعطينا حقائق عن العالم، بل يعطينا فحسب سلسلة من سبل حل الأحاجي، سلسلة من طرق التعامل مع المشاكل المحيرة التي تثيرها الباراداييم. وحين تعجز الباراداييم عن حل أحاجيها، يطاح بها وتحل أخرى بدلا منها، تمارس بدورها دورة أخرى من نشاط حل الأحاجي. من منظور نقاشنا هذا، الأمر المهم في كتاب كون أنه يضمن فيما يبدو أننا في العلوم الطبيعية لا تقترب تدريجياً من حقيقة الطبيعة، بل نحصل فحسب على سلسلة من آليات حل الأحاجي. إن العالم ينتقل أساساً من باراداييم إلى أخرى لأسباب لا تتعلق

بالحصول على وصف دقيق لواقع طبيعي مستقل، بل لأسباب لاعقلانية بدرجة أو بأخرى. لم يحظ كتاب كون بترحيب كبير من العلماء المعاصرين، غير أنه أثر تأثيراً بالغاً في فروع إنسانية عديدة، خصوصاً تلك المتعلقة بدراسة الأدب. لقد بدا أن كون يدهش الزعم بأن العلم يعطينا حقائق عن العالم، فالعلم عنده لا يعطينا من الحقائق عن العالم الواقعي إلا بقدر ما تعطىنا الروايات الخيالية وأعمال النقد الأدبي منها. العلم أساساً سلسلة عمليات لاعقلانية، حيث تقوم جماعات من العلماء بتشكيل نظريات تعد بدرجة أو أخرى مكونات اجتماعية عشوائية، ثم يتخلون عنها في صالح نظريات أخرى تشكل مكونات اجتماعية ليست أقل عشوائية.

ومهما كانت مقاصد كون، اعتقد أن تأثيره على الثقافة العامة، وليس على ممارسات العلماء الفعلية، مؤسفة، كونها أسهمت في «تقويض أسطرة العلم» وفي «التقليل من شأنه»، وإثبات أنه ليس كما يفترض الناس العاديون. لقد مهد كون الطريق أمام رؤية أكثر تطرفاً في ارتباطها بتنهاها بول فيرابند، الذي جادل بأن العلم، نسبة إلى تأمين حقائق عن العالم، ليس أسعد حالا من الشوذة. أرى أن هذه القضايا هامشية كلية نسبة إلى ما يتوجب أن يشغلنا في فلسفة العلم وإلى ما أمل أن نكرس له جهودنا في القرن الحادي والعشرين. اعتقد أن الإشكالية الأساسية هي التالية. لقد تحدى علم القرن العشرين بطريقة متطرفة مجموعة من الفروض الفلسفية والبدئية الفعالة والسائدة المتعلقة بالطبيعة، غير أننا لم ننجح بعد في استيعاب هذه التطورات العلمية. إنني أفكر خصوصاً في ميكانيكا الكم. اعتقد أننا نستطيع قبول النظرية النسبية بدرجة أو أخرى، لأنه يمكن اعتبارها بسطاً لمفهومنا النيوتوني التقليدي للعالم. كل ما نحتاجه تعديل أفكارنا بخصوص المكان والزمان، وعلاقتهما بثوابت فيزيائية أساسية من قبيل سرعة الضوء. غير أن ميكانيكا الكم تشكل تحدياً أساسياً لرويتنا في العالم، وهذا ما لم نستوعبه بعد. إنني أعتبر عجزنا حتى الآن عن طرح تصور متسق لميكانيكا الكم يناسب مفهومنا العام للكون، ليس فقط فيما يتعلق بالسببية والحمية بل حتى أنطولوجيا العالم المادي، فضيحة تصم فلاسفة العلم بل تصم حتى علماء الفيزياء المهتمين بفلسفة العلم.

لدى معظم الفلاسفة، كما لدى معظم متقني زماننا هذا، مفهوم في السببية يمزج بين أحكام الفهم المشترك والميكانيكا النيوتونية. هكذا ينزع الفلاسفة إلى افتراض أن العلاقات السببية تشكل دائماً حالات عينية لقوانين سببية حتمية كلية.

وأن علاقات السبب والنتيجة ترتبط فيما بينها في علاقات ميكانيكية بسيطة أشبه بعجلات ترسية تحرك عجلات ترسية، كما ترتبط مع ظواهر نيوتونية أخرى. إننا نعرف على مستوى مجرد ما أن هذه الصورة ليست صحيحة، غير أننا لم نستعص من مفهومنا البدهي هذا بمفهوم أكثر تركيبياً. اعتقد أن العمل في هذا المجال عبر الخوض في مثل هذه القضايا من أهم مهام فلسفة العلم في القرن الحادي والعشرين. نحتاج إلى طرح تصور في النظرية الفيزيائية، خصوصاً نظرية الكم، يمكننا من استيعاب النتائج الفيزيائية في رؤية كونية شاملة ومتسقة. اعتقد أننا في سياق هذا المشروع سوف نحتاج إلى تعديل بعض المفاهيم الحاسمة، من قبيل مفهوم السببية، وسوف يؤدي هذا التعديل إلى آثار مهمة في مسائل أخرى من قبيل مسألة الحتمية وحرية الإرادة الحال أن هذا العمل قد بدأ فعلاً.

الخلاصة

مفاد الرسالة الأساسية التي حاولت تبليغها أن ممارسة نوع جديد من الفلسفة قد أصبح اليوم ممكناً. بالتخلي عن المحاباة الإيستولوجية في هذا المجال، يمكن لفعل هذه الفلسفة تجاوز كل ما سبق لفلسفة النصف الأول من القرن تصوره. إنها لا تبدأ بالارتياحية بل بما نعرفه عن العالم الواقعي إنها تبدأ من حقائق على شاكلة ما تقرر النظرية الذرية في المادة والنظرية التطورية في البيولوجيا، فضلاً عن حقائق «الفهم المشترك» من القبيل الذي يفر أننا كائنات واعية، وأن لدينا أصلاً أوضاعاً ذهنية قصية، وأننا نشكل جماعات اجتماعية ونخلق حقائق مؤسستية. إن مثل هذه الفلسفة تعد نظرية، شاملة، منتظمة، وكلية من حيث موضوعها

الهوامش

- ١- هذه المقالة تتنحج لمقالة (The Future of Philosophy) التي كتبت لمجلة علمية ولم يكن الجمهور التقنيي مثليها المقصود. وقد نشرت في العدد الثاني الحاس من
- Philosophica: Transactions of the Royal Society series B. London 354 (1999) 2069-2080
- إنني مدون لجامعة سورل في نقاش كل هذه المسائل
- ٢- تالشت هذه المسائل بعرض أكثر تفصيلاً في مقالتي (Consciousness) The Annual Review of Neuroscience 23 (2000) 557-578.
- John Searle (Minds Brains and Programs) Behavioral and Brain Sciences 3 (1980) 417
- ٤- John Searle. Intentionality: an Essay on the Philosophy of Mind (Cambridge: Cambridge University Press 1983) chaps 8,9
- ٥- John Searle. The Construction of Social Reality (New York: Free Press 1995).
- ٦- John Rawls. Theory of Justice (Cambridge Mass: Harvard University Press 1971).
- ٧- تمة نقد متير لآراء بوير في David Stove. Against The Idols of the Age (Somerset N.J. Transaction 1989).
- Thomas Kuhn. The Structure of Scientific Revolutions (Chicago University of Chicago Press 1962)

محمود البريكاني :

الوعد الذي لم ينجز

سامي مهدي *

عن البريكاني ومكانته:

محمود البريكاني (١٩٣١-٢٠٠٢) شاعر عراقي كبير، ولكنه لم يعرف في العراق كما عرف أبناء جيله من الشعراء، وظل على صعيد الوطن العربي مجهولاً أو شبه مجهول، وذلك بسبب انغلاقه على محيطه المحدود وقلة ما نشره من شعره وتباعد أوقات نشره. (١)

وعادة ما يصنف النقاد البريكاني بأنه من رواد الشعر الحديث في العراق، فهو من مجابلي بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) ونازك الملائكة (١٩٢٣) وعبد الوهاب البياتي (١٩٢٦-١٩٩٨)، ولكنه دون هؤلاء شهرة حتى في العراق.

وبالرغم من ذلك شاع اتفاق عام (غير نقدي) على أهمية هذا الشاعر وتفرده، وقيلت فيه شهادات تعبر عما يحظى به من تقدير كبير بين مجابليه.

فقد قال السياب مرة: إن «محمود البريكاني شاعر عظيم، ولكنه مغفور بسبب عزوفه عن النشر» (٢).

وقال أحد أبناء جيله، وهو الشاعر رشيد ياسين «إن إبداع البريكاني يتقدمنا بمائة عام» (٣). وقال ياسين عنه في مناسبة أخرى «ومن مقتضيات الأمانة للتاريخ ألا نغفل الرواد الحقيقيين، كالشاعر محمود البريكاني، الذي كان من أوائل من طوروا القصيدة الحديثة في العراق وإذا كان البريكاني مجهولاً عند عامة القراء لعزوفه عن النشر، فإنه معروف عند أبناء جيله الذين تأثروا به بدرجات متفاوتة» (٤).

وقال عنه الناقد والمترجم نجيب المانع إنه «شاعر ممتاز

كان شعر البريكاني
خارج السياق، يعيش
عزله الخاصة،
ويحقق تطوره
الذاتي الخاص، ولا
يدخل في جدل
مباشر مع الشعر
العراقي. كان
كحارس الفن يرى
ما يحدث ولا يشارك
مشاركة فعلية فيه،
وهذا ما جعله يفقد
أي تأثير محتمل له
في حركة الشعر
وتطوره، حتى كاد
يكون صوتاً ضائعاً في
برية.

* شاعر وباحث من العراق

ومثل هذا الشاعر لا يحظى بالدراسات لأنه لا يركض وراءها، وربما تأتي الدراسات عنه بعد سنتين من مفارقتها هذا العالم» (٥)

وقال الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد «البريكان أخشاه وأجله، وهو أكبر من ندي» (٦)

وتذكرت الشاعرة لميعة عباس عمارة أن دور البريكان في تطور الشعر الحديث «لا ينكره أحد، ولكن هناك من حشر نفسه في قضية الريادة بحضوره الدائم في حلقات الشعر، وإصراره على الظهور، بينما ابتعد بعض المبدعين طواعية، ومحمود البريكان هو الذي نأى عن هذا المجال وامتنع عن نشر شعره منذ وقت طويل» (٧)

أما الشاعر رشدي العامل فقال «محمود البريكان كما لا يخفى شاعر كبير وإنسان طيب ومتواضع. غير أنه لا يريد أن يحيط نفسه بالهالة التي يضعها بعض الشعراء لأنفسهم» (٨). وأما الشاعر راضي مهدي السعيد فقال «إن الشاعر الكبير محمود البريكان لم يكن أحد رواد حركة الشعر الحر في العراق والوطن العربي فحسب، بل كان واحداً ممن تعلمنا منهم روح التواضع والابتعاد عن كل مظاهر الادعاء (...) وسذكره وإن ينسأه الوسط الشعري العراقي والعربي بما قدم من نماذج حديثة متقدمة منذ أواخر الأربعينيات وحتى هذه اللحظة، بالرغم من كل هذا العزوف غير المبرر عن النشر والتواجد في المحافل الأدبية والمشاركة في كل الملتقيات البارزة التي هو أهل لها» (٩)

أغلب هذه الآراء، بل كلها تقريباً، جاء في مقابلات صحفية، ولذلك غلب عليها الارتجال والحماسة والمبالغة. بل بلغت الحماسة والمبالغة في بعضها حد الإسراف، ناهيك عما في بعضها من شعور خفي بالفقير الذاتي بلغ حد غمز آخرين يمكن التكهّن بهم، ولكنها، مع ذلك، تعطينا، في مجملها، دليلاً على ما ناله هذا الشاعر من التقدير.

على أن هذا قد يعد قليلاً إذا قنسناه بما قيل عن البريكان وعن شعره في مجالس الأديباء ومحاوراتهم من أحكام عاطفية كانت تضعه في مصاف الأسطورة الأدبية التي يفديها ما كان يقال عن جذره وتكمته وغياهبه

ومع ذلك نسيته، أو تناسته، الدراسات التي أرخت للشعر العراقي الحديث وحاولت أن تضع تصورات شاملة عن حركته، باستثناء دراستين ذكرتهما ذكرًا عابراً هما: دراسة يوسف الصائغ «الشعر الحر في العراق حتى ١٩٥٨» (١٠) ودراسة الدكتور محسن الطيمش «دير الملاك» (١١)، هذا فضلاً عن ورود

ذكره مرتين في كتاب الناقد طراد الكبيسي «شجر الغاية الحجري» (١٢) ومرة في كتاب محمد الجزائري «ويكون التجاور» (١٣)

ولنؤكد أن الشاعر عبد الرحمن طهزي كان أول من حاول دراسة شعر البريكان على الصعيد النقدي، وذلك في مقالته «الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان» (١٤) وهي دراسة لم ترض الشاعر فرد عليها. (١٥) ولكن ذلك لم يمنع طهزي نفسه من كتابة مقالتين أخريين عنه بعد نحو عقدين من الزمان هما مقالته «سيادة الفراغ» (١٦) و«الوسم في الضباب» (١٧)، ولا منعه من إصدار كتاب «محمود البريكان، دراسة ومختارات» (١٨)

ومنذ عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٩٠ بدأ وكأن طهزي هو الوحيد المعني بدراسة شعر البريكان، لولا مقالة لمحمد الجزائري بعنوان «الإيجاز» (١٩) ولكن منذ عام ١٩٩٠ حتى عام ١٩٩٣ ظهرت خمس كتابات وإشارات في الصحف والمجلات، غير أنها لم تكن مما يعتد به في معايير النقد. (٢٠) ولم تظهر دراسات أخرى عنه إلا بعد نشره عدداً آخر من قصائده بعنوان «عوالم متداخلة» عام ١٩٩٣ ومجموعة أخرى بعنوان «قصائد جديدة» عام ١٩٩٤ ثم مجموعة أخرى نشرت عام ١٩٩٨، وكانت هذه آخر ما نشر من شعره.

ومع ذلك يعد ما نشر عن البريكان وشعره من دراسات ومقالات وإشارات ضئيلاً جداً إذا ما قورن بما نشر عن كل من السياب والملائكة والبياتي. ففي الوقت الذي تجد فيه العديد من الوسائل الجامعية، والعديد من الكتب النقدية، ومقالات يصعب حصرها وإحصاؤها لكثرتها، قد كتبت عن شعر كل واحد من هؤلاء أجد عن البريكان وشعره سوى رسالة جامعية واحدة (٢١)، وكتاب واحد (٢٢) ونحو عشرين دراسة ومقالة. وجل ما نشر منه كان مشغولاً بمسألة «عزوفه عن النشر» والبحث عن مسوغاته، ولم يعط شعره الا القليل من الاهتمام.

البريكان وعزوفه عن النشر:

لقد قيل عن البريكان انه ميال إلى العزلة والانكماش، وهذا صحيح، فلم يكن له غير عدد قليل جداً من الأصدقاء، معظمهم من ان تقل كلمهم، من أديبه مدينته. ولكن اذا ما فارقه أحدهم قاتله لا يرسله، بل هو لا يرسل أحداً أبداً، ويتجنب التعرف على أحد لم يتعرف عليه من قبل، حتى لو كان شخصية ثقافية مهمة (٢٣) وهو لم يخرج من مدينته البصرة إلى بغداد أو غيرها، ولم يسافر إلى خارج العراق في شبابه، الا

مضطرا (٢٤) وهو أيضا ميال إلى الصمت في المجالس فلا يتحدث الا اماما (وخاصة في حضور من لا يعرفه) وقيل عنه انه عزوف عن النشر، فهو لم ينشر خلال (٥٤) عاما من عمره الأدبي (١٩٤٨-٢٠٠٢)، ورغم كثرة ما كتب، سوى (٨٥) قصيدة، نشرت على فترات متباعدة بلغت إحداها أكثر من عشرين عاما، ولا تشكل هذه القصائد بمجموعها سوى ديوان واحد. وهذا لا يقاس بما نشره غيره من شعراء جيله، ولا يساوي الا نسبة قليلة من إنتاجه الشعري كما يقال. بل هو لم يلب أية دعوة وجهت إليه لنشر أعماله الكاملة (٢٥)، واستعصى على أية محاولة لتوثيق شعره وإعداده للنشر (٢٦). أما سبب هذا العزوف فقول انه نجم عن نظرة خاصة للحياة جعل منها فلسفة لما تبقى من عمره. فالحياة أصبحت عنده عبثا، ونشر الشعر هو من هذا العبث، ولذلك توقف عن النشر وقيل أيضا انه زاهد في الشهرة والتدافع من أجلها، فهو لم يسع الى نشر شعره في الصحف والمجلات، ولم يطور أبواب رور النشر، وكانت الصحف والمجلات ودور النشر هي التي تسعى إليه، بينما يحتفظ هو ويتأبى (٢٧). ولذلك لم ينشر له أي ديوان كامل، وحتى المختارات التي نشرتها له دار الآداب اللبنانية عام ١٩٨٩ جاءت نتيجة مساع من غيره (٢٨) وزيادة على ذلك لم يلب هذا الشاعر الدعوات التي وجهت إليه لحضور المهرجانات الشعرية الا نادرا (مرة أو مرتين) (٢٩)، ولم يلق شعرا في حفل عام الا مرة واحدة (٣٠)، ولم يشارك الا في استجواب صحفي واحد (٣١)، ولم يدل طوال حياته الا بحديثين صحفيين (٣٢)، ولم ينشر سوى أربع مقالات إحداها رد على مقالة كتبت عنه (٣٣).

وقال بعضهم انه كان «يستريح إلى الأسطورة التي كان البعض ينسجها حول عزلته» فراح يوغل في إيذائه نفسه من أجل إدانة هذه الأسطورة» (٣٤) وبإزاء ذلك زعم بعض المتحمسين في الوسط الثقافي أن عزوفه هذا ليس سوى تعبير عن نضوبه وفقر ما عنده، لأن هذا العزوف ليس من طبيعة الشعراء ولا من طبيعة الأشياء.

أين الحقيقة؟

ترى أين الحقيقة في كل ذلك ؟

لنعد النظر في ما مر من أقوال، فهي في رأينا لا تعبر الا عن ظاهر الأمور. ذلك أن ما يسمى بعزلة الريكان ما هو الا عزلة جسدية وليس عزلة ثقافية. فقد كان الرجل على صلة دائمة بالوسط الثقافي، يراقبه مراقبة دقيقة، ويتابعه عن طريق ما يقرأ في الصحف والمجلات والكتب وما ينقله إليه أصدقاؤه

القليلون وجميعهم من الشعراء والأدباء

وأما عزوفه عن النشر فهو ليس سوى عزوف ظاهري، لأنه لم يكن عزوفا مطلقا بحيث يشكل موقفا ثابتا، بل كان عزوفا مؤقتا ومنظما، كان استراتيجية خاصة تعتمد على النشر في حقب متباعدة يحسب حسابها الشاعر نفسه وهو من يتحكم بمواقفها، لأسباب سيأتي الحديث عنها.

ولم يكن موقف الريكان من النشر موقفا عبثيا كما ذهب بعضهم، ولا كان عديما كما ذهب غيرهم، بل كان غير ذلك. فالذي يخاف على نفسه خوف الريكان ويتجنب من المفاجآت مثل تهيبه (بحيث ينسحب ويتوارى في قوقعته حين يتنابه أي وسواس) والذي يحرص على شعره حرص البهليل على ماله (بحيث يودعه، ونعني شعره، في مصرف أيام القصف الإيراني لمدينة البصرة، ويحفظ به في مكان مجهول لا تصله يد أحد سواه في الظروف الاعتيادية).. نقول: ان من يفعل ذلك لا يمكن أن يكون عبثيا في نظره إلى الحياة، حتى لو قال في لحظة ألم أو يأس «عبث كلها الحياة»، وهو لا يمكن أن يكون عديما حتى لو قال في قصيدة «خذ يا ضياع حقيقتي واسمي» (٣٥). وإذا اعتبرنا الريكان عبثيا أو عديما بناء على ذلك، نكون قد قرأنا الشخص بنصه والنص بشخصه وهذا يجاني منطق النقد الحديث.

الواقع الملموس يرينا أن ثمت مفارقة بين حياة الريكان اليومية وموقفه الفكري الذي يعبر عنه في قصائده، ومن هنا نستطيع القول: ان عديته فكرية محض، وليست طريقة حياة. فقد كان الرجل في واقعه محبا للحياة، متأثقا، منظما (٣٦) مخلصا لنفسه ولشعره، شديد العناية والاحتفال بهما، مؤمنا بأن شعره هو فروته التي يجب أن يرعاها و يرببها ويحرص عليها ويصونها ويحميها، ولعله الشاعر الوحيد في العالم الذي بلغ به حرصه على حقوق ملكية شعره وحفظها ما يسميه «تجاوزات» حد أن يذكر بهذه الحقوق كلما نشر عددا من قصائده في المجلة التي اعتاد النشر فيها ونعني مجلة «الأقلام». وقد فعل هذا مرتين (٣٧) وذلك ليس من العبثية، أو العدمية، في شيء (٣٧) بل هو إفراط في الشعور بالذات والمركز حولها والانطواء على أسرارها.

وأما ما يقال عن زهد الريكان في الشهرة، فهو ليس زهدا، بل الوجه الآخر لاستراتيجية المشار إليها، استغنى به عن شهرة الحضور في المشهد الثقافي بشهرة الغياب عن هذا المشهد. فلو نظرنا مليا لرأينا أن شهرة هذا الشاعر في العراق قد جاءت، في المقام الأول، من غيابه عن المشهد الثقافي وليس من

حضوره الشعري فيه، فقد أصبح هذا الغياب، بمرور السنوات، وكأنه «ذو قيمة شعرية» في حد ذاته، إذ جعل من شعره وعدا كبيرا لمؤجل الإنجاز، وهو وعد غامض يبعث على الفضول والتشوق وانتظار ما ينطوي عليه من مفاجآت، حتى شبهه بعض الباحثين بأنه «مقبلة الرواد الموقوتة التي يمكن أن تنفجر في أوان لاحق» (٣٨) وذلك بناء على ما ينسج حوله من تكهنات وما يقال عنه من أقاويل. وقد كان أصدقاؤه المقربون منه يعدون الوسط الثقافي الوعود ويزيدونه شوقا إلى شعره وصبرا على انتظاره وهكذا حتى غدا كل نشر له حدثا ثقافيا بما يثيره في المجالس الأدبية من تعليقات، وما يسر إليه، أحيانا، من كتابات. فالتقاء والشعراء يتوقعون في كل مرة أن ينشر الرجل شيئا يفاجئهم، حتى إذا لم يجدوا في ما نشره مفاجأة علقوا قليلا أو كثيرا، ثم تعلقوا بالوعد الذي لم ينجز مرة أخرى، وهكذا بقي الأمر حتى وفاته

السبب الخفي،

ولكن لم لجأ إلى هذه الاستراتيجية ؟
ما أكثر ما وصف موقف البريكان من النشر بأنه «غير مفهوم» و «غير مسوع» ولقد فكرنا طويلا في السبب الذي كان يدفع شاعرا مثله إلى النشر حيناً والتوقف عنه حيناً آخر، وتوقفنا عند كل حقبة من الحقب التي نشر فيها ثم توقف، وتساءلنا لم عاد إلى النشر في هذه الحقبة، ثم لماذا توقف بعد حين فكرنا بجميع الأسباب المحتملة وقلبناهما على وجوهها المختلفة، وأولها السبب السياسي لأن هذا السبب لعب دورا جوهريا في حياة الأدباء والمثقفين العراقيين، وأخذنا بنظر الاعتبار طبيعة البريكان النفسية، وخوفه من (الحكومة) ومن (أبيه) كما يقول (٣٩)، ولكننا لم نغفل على جواب مقنع لتساؤلاتنا إلا بعد تفحص شهادات أصدقائه.

كان البريكان مقبلا على النشر دون تردد أو تهيّب في بداية حياته الأدبية. فقد راح ينشر قصائده في مجلة «الأديب» اللبنانية وبعض الصحف العراقية المحلية وهو في مقتبل العمر. (٤٠) بل هو بدأ النشر منذ أن كان طالبا في الثانوية فنشر قصيدتين إحداهما في جريدة «الحوادث» اللبنانية والأخرى في جريدة «الجيل» البصرية. (٤١) ويؤكد صديقه القاضي مهدي عيسى الصقر أنه كان يود نشر شعره في هذه الحقبة من حياته، ويوضح أن توقفه عن النشر أمر طرأ عليه

في ما بعد. (٤٢)

وحين نقرأ شهادة الشاعر رشيد ياسين نفهم أن البريكان لم يكن يتردد يومئذ في التعرف على الشعراء والأدباء والتحدث إليهم وقراءة شعره غير المنشور لهم. فقد تعرف على الشاعر أكرم الورتري الذي كان طالبا معه في كلية الحقوق، وعرفه الورتري على رشيد ياسين في مقهى «أحمد فتاح» فصار البريكان يقرأ عليه قصائده الجديدة كلما التقيا، ثم عرفه الاثنان (الورتري وياسين) على بدر شاكر السياب ليصبحا في ما بعد صديقين حميمين. (٤٣) ويضربنا القاص مهدي عيسى الصقر في شهادة له أن السياب هو الذي عرفه على البريكان في أوائل الخمسينات. (٤٤)

إذن كان البريكان يسلك في هذه المرحلة سلوكا طبيعيا في بناء علاقاته الشخصية. ولكننا نلاحظ من قراءة شهادة الصقر هذه أن تحولا ما قد طرأ تجاه الآخرين كما كان يفعل أيام تعرفه على أكرم الورتري ورشيد ياسين في أواخر الأربعينيات و صار في أوائل الخمسينات، أي بعد تعرفه على السياب بمدة، لا يقرأ شيئا منه لأصدقائه إلا اذا ضغطوا عليه واضطروه، ولأننا ننوع أنه كان يراوغ في ما يختاره للقراءة عندئذ، ويتكتم على ما يريد التكتّم عليه من جديد. يقول الصقر مقارنا بين السياب والبريكان «كان بدر اذا أتم أستمع إليه يتحدث عن قصائد ما تزال محض خواطر لم تنضج في ذهنه بعد. أما البريكان فكان يتردد كثيرا قبل أن يطلعنا على ما كتب» (٤٥) ويزيد الصقر نفسه في شهادة أخرى فيقول «كنا نحن أصحابه - بدر ومحمود عبد الوهاب وكاتب هذه الذكريات - نشر بأنه يحاور قصائده سرا كما يفعل عاشق خجول، فنهدده مازحين بأننا سنقتحم عليه بيته لننطلع على ما يخفي من قصائده» (٤٦)

ولكن لم حدث هذا ؟

يبدو لنا أن البريكان اعتقد، عن خطأ أو صواب، بأن اطلاع الآخرين على شعره يؤدي إلى كسف إنجازاته الخاصة وإلى اختطافها منه ومصادرتها. لذلك لم يعد يأتّمن أحدا على شعره حتى لو كان من أصدقائه. بل هو بات يشك في أصدقائه قبل غيرهم، فصار يتكتم على شعره خشية تعريضه للتطفل والسطو.

ويبدو لنا أيضا أنه بات مقتنعا، خطأ أم صوابا، بأن أول من تطفل على إنجازاته هو السياب، وهذا ما تكشف عنه،

**مهدي عيسى
الصقر: كنا
أصحابه بدر
السياب
ومحمود
عبد الوهاب
وأنا نشر بأنه
يحاور قصائده
سرا كما يفعل
عاشق خجول
فنهدده
مازحين بأننا
سنقتحم عليه
بيته لننطلع
على ما يخفي
من قصائده**

التزمه فيما بعد أغلب شعراء تلك الأمانة، وضرب لنا طهمازي مثلا على ذلك بقصائد البريكان «عدم ١٩٥٠» (٥١) و«الجماعة الصامئة» و«أعماق المدينة» (٥٢).

تهمة عامة:

ان احترامنا الكبير للبريكان يمنعنا من تكذيبه، ولكننا لا نستطيع في الوقت نفسه أن نتهم السياب بالتفعل على شعر صديقه، خاصة ان البريكان لم يقدم دليلا ملموسا على وجود هذا التفعل، ولا قدمه من نقلوا نبا هذه التهمة عنه. فهو لم ينشر هذه القصائد التي يعتقد بأن السياب قد قيس منها، ليمسح لنا بالمقارنة واعطاء الرأي، وهو لم يصرح بها في حفل عام أو يكتبها بقلمه ليتحصل مسؤوليتها الأدبية، بل أجراها على ألسنة آخرين لم يسلمهم الدليل ولم يسمح لهم بإشهاره، وبذلك ترك التهمة عامة وكأنها شائعة من الشائعات.

ان تأثر شاعر بأخر من أبناء جيله، واستفادة من إنجازاته ليس بالأمر المستبعد، ولا هو بالغريب، بل له أمر طبيعي، فهو يحدث كثيرا بين شعراء تجمعهم الصداقة والعيش في بيئة ثقافية واحدة، ولكننا مع ذلك، لا نملك أي دليل ملموس يؤيد دعوى البريكان، أو حسين عبد اللطيف الذي صرح بهذه الدعوى نجاة عنه، لأن الأخير اكتفى بالقاء التبعة على مصدر مجهول يخفي وراء الفعل (يقال). أما طهمازي فهو الآخر لم يقدم أية مقارنات، أو أية إيصاحات، نستطيع أن نلمس منها أسبقية البريكان في كتابة المطولات واستخدام الرموز والأساطير و«خلق الإيقاع المتطور» ثم أن السبق في حد ذاته قد لا يعني الكثير، فليس المهم أن يكون الشاعر أول من كتب القصائد المطولة، أو أول من كتب شعرا حرا، أو أول من استخدم الرمز والأسطورة... الخ. بل المهم هو مستوى ما كتب وقيمتها الفنية، والكيفية التي استخدم بها أدواته ومدى نجاحه في هذا الاستخدام.

وبعكس ما جاء في شهادة حسين عبد اللطيف ومقالة طهمازي، تكشف لنا القصائد والدواوين التي نشرها مجابلو البريكان أنهم سبقوه في كل شيء، حتى في كتابة القصائد المطولة ونشرها. وليس للباحث أن يقلل ذلك، أو يتنكر له، حتى يقام الدليل الواضح للموس والمقنع على سبق البريكان في إنجازاته. وهذا أمر فات أوانه، ولم تعد له أهمية في رأينا، لأن حركة الشعر الحديث قد شقت طريقها الصاعد وتقات إنجازاتها في غياب البريكان، وبمعزل عن شعره، سواء أكان محقا في دعوته أم غير محق. ولكن الأمر هنا لا يتعلق بنا، أو بحركة الشعر الحديث، بل

بطريقتها الخاصة، شهادة للشاعر حسين عبد اللطيف (٤٧) إن يفهم من هذه الشهادة أن بدرالسياب قد اطلع على بعض أعمال البريكان غير المنشورة، ومنها مجموعته «الرقص في المدافن» وقصيدته المطولة «الهائمات» وأنه استوحى مما اطلع عليه ما استوحاه، وظهرت هذه «الاستيحاءات» في قصيدتيه «حفار القبور» و«الموس المعياء» (٤٨).

ونتهم من هذه الشهادة أيضا أن البريكان سبق غيره من شعراء جيله في استخدام الرموز والأساطير، ومنها: أيوب وموسى والمسحوق، والأساطير العربية، وخاصة مدينة النحاس ورحلات السندباد، وقد وردت هذه الاستخدامات في مطولته «أعماق المدينة» وتسريت لمحات منها «إلى شعراء آخرين معدودين، وظهرت في شعرهم - بعد أن قرأوا مسودتها - تأثيرا واعيا أو غير واع» (٤٩). وأغلب الظن أن المقصود هنا هو السياب نفسه.

لقد كتب الشاعر حسين عبد اللطيف ملاحظتيه هاتين بلغة متحفظة لبقة، تسمي الأخذ «استيحاء» أو «تسريا» لتخفف بقدر الإمكان من وطأة الاتهام، فالمتهم هنا هو شاعر كبير مشهود له بالموهبة والإبداع والأسبقية، بل هو من أبرز صناعات التحول الذي طرأ على الشعر العربي في أواخر الأربعينات وبناء نماذج الأوليّة والمتطورة أن لم يكن أبرزهم. ولكن التهمة هنا واضحة برغم ما في لغة توجيهها من لباقة وتحفظ وتخفيف.

ولسنا ندرى ما إذا كان حسين عبد اللطيف قد اطلع على قصائد البريكان التي (يقال) ان السياب قد أخذ منها أم لم يطبع، ولكننا نستطيع القول باطمئنان ان هذا الاتهام لم يصدر عنه بل عن البريكان نفسه، وان البريكان هو الذي أوحى له بالكتابة عنه، ونكاد نجزم بأن عبد اللطيف لم ينشر ما جاء في شهادته هذه إلا بعد اطلاع البريكان عليه ورضاه عنه، نظرا لما بينهما من صلة وثيقة استمرت منذ أو أواخر الستينات حتى وفاته.

وهذه ليست المرة الأولى التي حاول البريكان فيها تسجيل أسبقية له على غيره من شعراء جيله، فقد فعل ما يشبه ذلك مع الشاعر عبد الرحمن طهمازي عندما التقاه واطلع على بعض شعره قبل أن يكتب عنه مقالته «الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان» (٥٠). فنحن نظن أن البريكان هو الذي أوحى لطحمازي بأنه سبق غيره من الشعراء (وأولهم السياب) في استخدام الأسطورة والرمز وكتابة المطولات والكتابة عن الموت، وأنه استطاع قبل غيره «خلق الإيقاع المتطور الذي

ان التوجس من الآخرين، والشك في نياتهم، والتردد إزاءهم من خصال البريكان كما نكتشف في مواضع عدة، من شهادة إحصان وفاق السامرائي (٥٨) فمثلاً يدور حوار بين كاتب هذه الشهادة وحسين عبد اللطيف، وهما في طريقهما لزيارته، فيقول الأخير «هذا الرجل (أي البريكان) يشعر بأن كل من حوله يشير إليه باللاتهام». ويضيف وهو يتأوه «ماذا علي أن أفعل؟ يحدد لي موعداً لتوثيق شعره، وحين أصل يتهرّب ويؤجل.. مائة مرة أو يزيد.. الشك عنده صار مرضاً يحرمه حتى من النوم!» (٥٩)

الشك من في؟ في حسين عبد اللطيف؟ أهقل أن يشك البريكان حتى في هذا الرجل الذي كلفه هو نفسه بتوثيق شعره، والذي وثق فعلاً شعره المنشور، وكل ما كتب عنه من مقالات وما ورد حوله وحول شعره من إشارات، وكان الجسر الذي يربطه بالمؤسسات والمجلات الثقافية؟ وإذا كان يشك في نيات حسين عبد اللطيف، ويذهب هذا الغراب فكيف لا يشك في غيره؟

يمكننا أن نقصو، إذن، أن البريكان عد تلك «أسرة الفن المعاصر» مقلها مؤنثاً، إذ عملاً مقصوداً، إذ بلغ به الشك حدود «نظرية المؤامرة». ولذلك استاء كثيراً، ولم ينشر مطولتيه، وخاصة بعد ظهور مطولتي السياب «الموسم العبياء» و «الأسلحة والأطفال» ومطولات أخرى لشعراء آخرين، كانوا، وهو من ضمنهم، يعدون كتابة المطولات إنجازاً شعرياً مهماً في حد ذاته.

هذه الحادثة لم تدفع البريكان إلى حجب مطولاته فقط، بل جعلته يمتنع عن نشر أي شيء من شعره حتى عام ١٩٥٨. وكان مجموع ما نشره حتى ذلك الحين اثنتي عشرة قصيدة عمودية ورومانسية، تسع منها نشرت في مجلة «الأديب» اللبنانية والثلاث الأخريات في صحف عراقية محلية (٦٠) غير أنه وجد نفسه عندئذ (١٩٥٨) أمام مشكلة جديدة، هي خلو شعره من أية مفاجأة فنية برغم تميز صوته ونبرته، مما بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٨ كان أغلب النماذج التأسيسية في الشعر العربي الحديث قد كتب ونشر، ولم يعد المنافس الآن للسياب والملائكة والبياتي فقط، بل جميع الشعراء العرب المحدثين

على أية حال استمر البريكان في النشر منذ عام ١٩٥٨ حتى عام ١٩٦١ ويبلغ مجموع ما نشره خلال هذه المدة تسع قصائد كتبها بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٦٠ (٦١). ويرغم أن هذه القصائد لم تحل أية مفاجأة فنية، نمت عن صوت ذي نبرة مختلفة في

بقناعة البريكان نفسه، ويمد تأثير هذه القناعة على موقفه من النشر، فهو مقتنع، وقد يكون محقاً بقدر أو بآخر، بأن الآخرين قد تطفلوا على شعره، واغتطفوا منه ما يظن أنه من إنجازاته الخاصة. ولهذا صار يشك فيهم، فلجأ إلى التكتك على شعره وحجبه، وحرص على عدم اطلاع أحد على أية قصيدة جديدة يكتبها.

حادثة أخرى:

وقد عززت هذه القناعة لديه حادثة أخرى وقعت له مع أصدقائه ورد ذكرها في شهادة حسين عبد اللطيف بصورة تبدو عابرة، وأضاءتها شهادتان لمهدي عيسى الصقر.

يقول الصقر «في بداية الخمسينيات شكلت جماعة أدبية (أسرة الفن المعاصر) كان هدفها المساعدة على نشر كتب بعض الأديباء، من بينهم كان البريكان والسياب والكاتب (أي الصقر نفسه) (٥٣) وكان من مشاريع هذه الأسرة عام ١٩٥٢ أو ١٩٥٣، طبع ديوان لمحمود بحنؤان «أعمق المدينة» و «المجاعة الصامتة» ويضم لمحمطين شعريتين. غير أن هذه الجماعة توقفت عن مواصلة نشاطها بعد إصدار ثلاثة أو أربعة كتب فقط، منها «حفار القبور» للسياب. ولو تحقق طبع ديوان البريكان آنذاك لكانا أنقذنا هاتين الملحمتين من السجين الذي فرضته ظروف النشر في البداية ثم فرضه الشاعر نفسه على مجموع شعره فيما بعد. (٥٤) ويوضح الصقر في شهادة أخرى أن هذه الأسرة قد أوقفت نشاطها بسبب نقص مواردها المالية التي كانت تعتمد على تبرعات أعضائها. (٥٥) ويذكر حسين عبد اللطيف أن البريكان نفسه قد تأخر في تسليم مطولتيه هاتين (٥٦) ولكن الصقر يخبرنا بأن عدم نشر المطولتين قد ساء البريكان كثيراً «وظن أننا لم نفعل ما يجب لإخراج لمحمطين للناس» (٥٧)

إن الصقر يتحدث هنا عن استياء البريكان بأخف لهجة وفاء لذكرى صديقه دون ريب، ولكن بإمكاننا أن نقصو أي شعور بالغين قد خامرهم يومئذ وأية شكوك قد ساورتهم من جراء هذه الحادثة. فما هم أصدقاؤه، ما هي «أسرة الفن المعاصر» تنشر مطولة السياب «حفار القبور» التي يتهمها بالتطفل على قصائده «الرقص في المدافن»، في حين تتلصق في نشر مطولتيه وتوقف نشاطها بعد أن اطلع أعضاؤها، ومنهم السياب، على مسوداتها! وكيف تفعل هذا وهو يعتقد بأنه حقق فيهما، وخاصة في «أعمق المدينة»، إنجازاً جديداً، سببهم الشعراء، بعد حين، باختطافه، ونعني استخدام الرموز والأساطير؟!

تعد شعرا ينتمي إلى حقبة ماضية تم تجاوزها ويعبر انشغالاتها الفنية، وصار النظر في جديد ما ينشره ضربا من الفضول، وليس تطلعا إلى مفاجأة، أي عكس ما كان يتوخاه تماما.

قد لا يخلو هذا من بعض الغبن للبريكان، ولكن هذا ما حصل وعلى أية حال، إن ما نشر البريكان من شعر يملئه في جميع مراحل تطوره منذ أواخر أربعينيات القرن الماضي حتى أواخر تسعيناته، وهذا ما توضحه التواريخ التي نزل بها قصائده. ونحن نعتقد بأن ما نشره هو أفضل ما كان لديه من شعر أو من أفضله، إذ لا بد لنا من أن نفترض أنه كان يختار الأفضل والأهم حين يقرر أن ينشر شيئا بعد غيبة سنوات طويلة. ولكن لم يحدث أن فاجأ أحدا بما نشر، والذي نشره منذ البداية حتى النهاية لا يعطينا أي دليل ملموس على أنه كان أسبق من غيره في شيء. فالسياط كتب قصيدته المطولة «حفار القبور» عام ١٩٤٩ على الأرجح، والدليل على ذلك أنه نشر إعلانا عنها في نهاية الطبعة الأولى من ديوانه «أساطير» الصادر عام ١٩٥٠ (٦٦) هذا في حين أن البريكان بدأ كتابة المطولات في أوائل الخمسينيات كما نقل الناقد طراد الكبيسي عنه (٦٧) أما عروض الشعر الحر فقد تشارك في وضع أسسه وكتابة نماذجها الأولى وأشكاله التجريبية والمطورة كل من نازك الملائكة وبدر السياب (والى حد ما عبد الوهاب البياتي) (٦٨) ولم يأت البريكان بأي جديد تقني يبرزهم به أو يسبقهم إليه في هذا المجال. وأما استخدام الأساطير والرموز فربما كانت نازك الملائكة أسبق شعراء هذا الجيل إليه، وهذا واضح في عدد من قصائد ديوانها «شظايا ورماد» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٩، ولكن السياب هو الذي أنضج استخدامها بعد محاولات تجريبية عدة (٦٩)

ثم إن طريقة البريكان في النشر (استراتيجية) لم تسمح بأن يكون لشعره، على صعيد الواقع، أي دور ريادي، حتى بما تميز به من منحنى فكري، فنحن لم نجد في شعره المنشور ما يؤكد وجود مثل هذا الدور. وليس لدينا، عدا ذلك، سوى الأقاويل التي لا سند لها. أكثر من ذلك أن البريكان بدأ كتابة الشعر الحر متأخرا عن زملائه بسنوات، فنحن لم نعثر له على أية قصيدة حرة كتبت في أواخر أربعينيات القرن الماضي أو في أوائل خمسينياته، وكانت قصائده حتى عام ١٩٧٠ أقرب في عروضها إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر. فأغلب أنشطاريها ذات عدد متساو من التفعيلات، أربع تفعيلات مثلا وهذا هو الغالب، وإذا خرج عن هذا العدد بعد بضعة أشطر

الشعر العراقي الحديث، صوت ذاتي قوي وواثق، ولغة صلبة دقيقة، واهتمام بموضوعات أخرى غير الموضوعات السائدة، موضوعات وجودية، ومن هذه القصائد «أسطورة السائر في نومه» و«رحلة الدقائق الخمس» (٦٢)

نشرت القصائد التسع هذه في وقت شاع فيه نمط من الشعر السياسي، الغث، وراجت الدعوة إلى أدب واقعي اشتراكي يفهمه الشعب (٦٣) وربما كان ما يكتبه عبد الوهاب البياتي في ذلك الحين هو النموذج الأعلى لهذا الشعر. لذلك اتهمت هذه القصائد في حينه بالاشكالية الفارغة وما هي بالاشكالية، وبالغفوض وما هي بالغامضة، ولكنها حظيت، في الوقت نفسه، بإعجاب بعض الشعراء الشباب (في حينه) ومنهم: صلاح نيازكي وطراد الكبيسي وحفظل حسين (٦٤) وظل كثيرون يذكرونها له ويفنون عليها حينما ورد ذكره.

وهنا توقف البريكان عن النشر مرة أخرى، ربما تطهرا مما اتهمت به هذه القصائد، ولكنه اكتشف دون ريب أن هناك من أعجب بها من الشعراء والمثقفين، وشعر بأنها فاجأت الوسط الثقافي ووجدت من يهتم بها ويتحدث عنها. ولكن لا بد لنا من القول إن هذه القصائد وإن كانت قد ميزت البريكان وأظهرت تفردة في موضوعاته، فإنها لم ترقه إلى مكانة السياب الذي كان حتى ذلك الحين ما يزال ينتج قصائده المتميزة (٦٥)

استراتيجية للنشر... ولكن:

ونظن إن الأصداء التي أثارها قصائد البريكان هذه هي التي جعلته يفكر باستراتيجية النشر التي ألمحنا إليها. وإذا أردنا الحديث عن هذه الاستراتيجية باللغة العسكرية التي يتحدث بها النقد الحديث فسنقول: إنها استراتيجية دفاعية - هجومية، فهي دفاعية لأن البريكان اعتقد، أنها ستحمي شعره من الاختطاف والتقليد والاستنزاف، وهي هجومية لأنها تقوم على مباغطة الوسط الثقافي من مدة إلى أخرى وصدمه بمجموعة من القصائد تثبت حضوره في غيابها، وتلفت النظر إليه بقوة، وتثير ما أثارته قصائده التسع تلك من أصداء، وهذا ما فعله في الأعوام ١٩٦٩ - ١٩٧٠ و ١٩٩٣ - ١٩٩٤ و ١٩٩٨. وسواء اعتمد البريكان هذه الاستراتيجية بصورة تلقائية أم اعتمدها بعد تفكير وتدبر، فإن ما لم ينتبه إليه، أو انتبه إليه ولم يكثر له لخطر ثقته بشعره، هو أن الشعر في العراق والوطن العربي كان يمر بتحولات متسارعة، وكانت أجيال جديدة من الشعراء تظهر، وكان لهذه الأجيال مفاهيمها الخاصة وانشغالاتها الفنية، حتى صارت تعد شعره من تراث الحداثة الشعرية وليس مما وصلت إليه الحداثة في تحولاتها.

بطبيعة هذه المغامرة، ولا بما يتخللها من أفكار البريكان، بل معنويون بأدائه الفني. ولذلك لن نعد إلى تحليل أفكاره، بل سنكتفي بإشارات عابرة إليها هي تلك التي يقتضيها سياق بحثنا. فهو لم يشغل نفسه بالبحث عن أشكال جديدة وتقنيات مبتكرة، بل شغلها بالتعبير البديق عن أفكاره، حتى كاد شعره يخلو من أية مغامرة فنية، وإن وجدت مثل هذه المغامرة فهي متأخرة و شاذة واستثنائية وليست وليدة قاعدة أو منهج أو هم من همومه الشعرية، وهذا بخلاف السياب ومغامراته التجريبية بين عام ١٩٥٧ و ١٩٦٢.

هناك ثلاث قصائد أو أربع كانت وراء الالتفات إلى البريكان ومبعث الاهتمام بشعره ومنها قصيدته «أسطورة السائر في نومه». كتبت هذه القصيدة عام ١٩٥٨ ونشرت عام ١٩٥٩ (٧٢). وقد اعتمدت تفعيلة بحر الرجز (مستطعلن) وحدة وزنية لها، ولكنها اتسمت بنبرة إيقاعية عمودية لا تنوع فيها ولا تنوع. إذ كتبت أغلب أشعارها بأربع تفعيلات، أما الأشعار الأخرى فكتبت بتفعيلتين، شأنها في ذلك شأن قصيدة «إنسان المدينة الحجرية» التي سبقت الإشارة إليها. والقنوع الموسيقي الوحيد فيها هو التنوع في الأضرب والقوافي، وكذلك تحس وأنت تقرؤها بأنها تأثرت هي والأخرى بموسيقى قصيدة السياب «أنشودة المطر».

والقصيدة تتكون من سبعة مقاطع سردية تروي حكاية الإنسان في كل يوم، فهو ينام ويصحو ويأكل ويشرب ويعمل ويذهب إلى معرض أو مسرح أو مقهى أو حانة أو بيت من بيوت الهوى، ولكنه يفعل كل ذلك وكأنه سائر في نوم لا يصحو منه ماضيه بداية غامضة من حلم مديد وحاضره لا صوت له ولا صدى. فهو شبح وكائن وحيد مغل في المجهول، يرى الشاعر أنه يمكن أن يكون أي واحد فينا. إنها رحلة الإنسان العنيد في الوجود التي سبقتها لها الشاعر بروية أشمل وفن أنضج في قصيدته «حارس الفنار» كما سنوضح في ما بعد.

أروي لكم عن كائن يعرفه الغلام
يسمر في الخنايم أحياناً، ولا يفيق
أصوا إلى أصدفائي: وهو قد يكون
أي امرئ نروته يسير في الطريق
في وسط الزحام
وقد يكون بيداً الآن، وقد يكون
في للرفة الأخرى، يبط حلمه العتيق

فلكي يأتي بشرط أو شطرين بعدد أقل من التفعيلات، ولكنه متساو هو الآخر، ثم يعود ثانية إلى الأشعار ذات التفعيلات الأربع. ومن أمثلة ذلك قصائده: «أسطورة السائر في نومه» التي كتبت عام ١٩٥٨ و«هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأفعال الشاذة» التي كتبت في العام نفسه و«إنسان المدينة الحجرية» التي كتبت عام ١٩٥٩. و«فن التعذيب» التي كتبت عام ١٩٦١ و«حارس الفنار» التي كتبت عام ١٩٦٩. (٧٠) وكان أغلب قصائده في هذه المرحلة من بحر الرجز، وكانت إيقاعاتها تقترب من إيقاعات قصيدة السياب

المعروفة «أنشودة المطر» التي كتبت في الكويت عام ١٩٥٣ ونشرت في مجلة «الأدب» اللبنانية عام ١٩٥٤ وهذا مقطع من قصيدة «إنسان المدينة

الحجرية» نقدمه مثالا على ذلك:
في العالم المظلم تحت الأرض، في مناه
قد من الحديد والأسمنت والحجر
حيث يد عنكبوت الخوف والصبر
خيوته في طرق الصمت، ولا ملر..
في لابرنت اللوت، حيث يهلك البشر
شوقاً إلى الحياة

حيث يضع الصوت، حيث يقف الأثر
أنت هنا تدور
كأنما تلهث في هالك العصور..
أنت هنا.. ماذا تفني أنت للغور ؟
ما ذا تقول للخلل المظلم والصغير (٧١)

هذه القصيدة تتكون من (٦٠) شطراً، منها (٥٢) شطراً يتكون كل منها من أربع تفعيلات و (٧) من تفعيلتين و (١) من ثلاث، وهذا مما يسماها برتابة إيقاعية مخدرة ويجعلها أقرب إلى نظام النظم التقليدي (الشعر العمودي) منها إلى الشعر الحر.

شاعر أفكار

البريكان شاعر أفكار وشكل شعري دارج، وهو يعبر عن أفكاره بلغة دقيقة وصارمة، وصور محسوسة منحوتة بعناية، وإيقاع وزني مألوف، وحذق في اختيار العنوان. وأفكار البريكان تسبق قصيدته، فهي منبثقة من تأمل طويل صامت في ظواهر الوجود ومظاهره. وهو مخلص لأفكاره، يعبر عنها بوعي كامل، ويحرص الحرس كله على دقة هذا التعبير وانضباطه، فلا شطح في الصورة ولا نزق، حتى لتقترب هذه من أن تكون (فكرة مصورة) أو (صورة مفكرة) كما يقول طراد الكبجيسي (٧٢) وهذا ما جعل مغامرته الوجودية أهم شيء في شعره. غير أننا لسنا معنيين هنا

حسين
عبد اللطيف
السياب اطلع على
بعض أعمال
البريكان غير
المنشورة
كمجموعة
(الرقص في
المدائن)
وقصيدته المطولة
(الهائمات)
واستوحى منها
فظهرت في
قصيدته (حفار
القبور) و(الموسم
العمياء)

هذا هو المقطع الأول من القصيدة، وبقية المقاطع تشبهه في رنين موسيقاها ورتابتها الإيقاعية الناجمة عن تساوي عدد تعجيلات أشطارها، وهذا هو المقطع الأخير زيادة في الإيضاح.

يا أضفائي هل عرفتم ذلك المخوق
الشاحب الذي يصف صوته المخوق
الكائن المخدر الهائم في المنام
الكائن الذي نثت كفه الصغراء

من حوله أشياء
ترعبه، أشياء
لا يمكن القبض عليها مرة أخرى:
يعرفه الطلام

تعرفه برودة الليل: وقد يكون
أي امرئ ترونه يسير في الطريق.

لو بحثنا في هذه القصيدة لوجدنا أن شهرتها لم تأت من ميزة تقنية فيها، فهي حكاية سردية مبنية بناء تراكميا بسيطا، وليس فيها أية مفاجأة تقنية، أو لمحة فنية، أو صورة مدشنة، أو عاطفة ساخنة نابضة، وإنما جاءت شهرتها من موضوعها، وهو موضوع وجودي خالص في وقت كانت فيه السياسة هي شاغل الشعراء الأول كما ذكرنا، وكان الشاعر الذي يكتب في موضوع كهذا يدعى بعض الأوساط بطرا أو عابثا أو منحرفا.

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أثر الأدب الوجودي المعاصر، ولا سيما اتجاهاته البنيوية والعدمية، على مفامرة الريكان الوجودية واتجاهاتها. فالروح العامة لهذا الأدب، الذي بدأ يشيع في المشرق العربي منذ أواسط الخمسينات، مبنوثة فيها. فأنت تحس بها في كل قصيدة من قصائده. ذلك أن هذه القصائد معنية بمحنة الإنسان في الوجود، تعني الإنسان المغترب، المنقص، المهزوم، الذي يرى هذا الوجود عبثا في عبث حتى لتستوي عنده الحياة والعدم.

ومع أن الريكان لم يكن أول من كتب قصائد في هذا الموضوع، فقد سبقه إلى ذلك آخرون، نخص بالذكر منهم البياتي في بعض قصائد ديوانه «أبواب مهشمة» وخاصة قصيدة «مسافر بلا حقائب» (٧٤)، وكذلك بلند الحيدري في بعض قصائد ديوانه «أغاني المدينة الميتة» وقصائد أخرى (٧٥) ومنها قصيدتنا «عقم» و«ساعي البريد». ولكن الريكان اختلف عن سواه بتمسكه بهذا الموضوع وتناولوه إياه من زوايا مختلفة، ويعقب أبعد، ثم مواظبته على الكتابة فيه حتى النهاية، وحتى كاد يكون موضوعه الوحيد.

ومن القصائد التي اشتهر بها الريكان قصيدته «رحلة

الدقائق الخمس». وهذه القصيدة كتبت في أيلول ١٩٦٠ ونشرت بعد عام من تاريخ كتابتها (٧٦) والقصيدة أشبه بمشهد من مدينة أوروبية في شريط سينمائي: ساحات ومحطات رمادية حزينية، وإياب من رحلة أمدتها خمس دقائق مع لمن من الألمان، مع نغم يعانق الحياة والعدم، ولكنها رحلة إلى غد سحيق سرعان ما تنتهي ويعود المسافر إلى المحطات الرمادية بحزناتها الذي يلقي ظله على مدينة موحشة وعالم غريب، ولا يبقى له سوى الأصداء.

إنها قصيدة عن غربة الإنسان في المدينة المعاصرة، هذا الإنسان الذي ما يكاد يفلت من ضوضائها في تهويم مع لحن، أو سفر في حلم، حتى يعود إليها وإلى شوارعها وساحاتها الموحشة وعالمها المكتئب الحزين. وكان موضوع (غربة الإنسان في المدينة) قد شاع كثيرا في خمسينات القرن الماضي، برغم أن المدينة العربية لم تكن سوى قرية كبيرة. فقد كتب فيه السياب والبياتي وشعراء آخرون كثيرون، من العراقيين وغير العراقيين، هم في الغالب من أصول ريفية فقيرة صدمتهم حياة المدينة ومطالباتها، فرأوا يهجونها أقذع الهجاء في نزوع رومانسي واضح، وهذا من دون أن ننسى تأثير الشعر الأوروبي منذ بود لير حتى البوت، مع اختلاف البواعث والروى. ولكن رحلة الريكان في قصيدته هذه هي رحلة خيال، أوحى بها، في ما يبدو لنا، مشهد في شريط سينمائي أو قراءة في رواية، أو شيء من هذا القبيل، لأن أجواءها ليست من بيئة الشاعر المحلية أو الوطنية.

وتتكون القصيدة من أربعة مقاطع، أولها لوحة ديكورية تتضمن وصفا للساحات والمحطات، وثانيها تصوير للعودة من رحلة الدقائق الخمس، وثالثها وصف لمناع هذه الرحلة، أما رابعها فيمثل انقضاء الرحلة والعودة إلى المحطة الرمادية، محطات المدينة الموحشة وعالمها الغريب:

يلون الساحات

جزء المحطات الرمادية

وظلها الشاحب

شيء يجرع الحلم الهارب

كضوء الخنفة

تظلمها الأضواء

إياب

يملأه الضباب،

يضيء فيه الهمس

وزهرة ظنوب دون الشمس

لم يبق إلا صدى

من رحلة الدقائق الخمس.

لحنا من الأبحار

أنحرت يا قلبي

نغم

يماني الحياة والعدم

موجة تهلل على سواحل الضياع

جناح

يرف في الرياح

مشردا في شفق الحب !

سفر

إلى غد سحيق

وغابر غير

تلجر الأصوات

طريقها، فينبض الأموات

ويهبط القمر

وترقص الحياة

في عريبها، في فجرها العميق.

انتهت الرحلة !

حزن المحطات الرماديه

يلقي هنا ظله.

مدينة موحشة وعالم غريب.

التلج في الشارع

والشمس لا تغيب

والليل لا يأتي. ووجه القمر الضائع

تجره الريح الشائيه

هنا ينوب الهمس

ويجد الصخب !

وتكذب النار، وتبكي رغبة الذهب،

مدينة تكاد لا نعرفها الحيون

نأكلها ضوضاؤها، برعيا السكون

في وحشة الإياب

من رحلة الدقائق الخمس.

على أن هذه القصيدة تختلف عن السابقة بما يلف فكرتها من
غلالة غموض تجعلها قابلة لأكثر من تأويل. فمدينة القصيدة
قد تكون المدينة المعاصرة، وقد تكون الحياة أو أي شيء آخر.
والقصيدة وإن كانت قد كتبت على تفعيلة البحر نفسه (الرجز)
غير أن إيقاعاتها الموسيقية أكثر تنوعا. فأطوال أشطارها
تتراوح بين تفعيلة واحدة وأربع تفعيلات، وقوافيها تنموج
صعودا وهبوطا واندفاعا وتراجعا، وبذلك بدت أكثر حيوية
وأقل رتابة، وأقرب إلى الحداثة الشعرية من قصائده السابقة.
ولكنها تنتهي هي الأخرى إلى «أنشودة المطر» من حيث

رنيها الإيقاعي، ومفتحات لوحاتها، بل نكاد نقول إنها
تنتمي إيقاعيا إلى أكثر من قصيدة من قصائد السياب.

فحين يستخدم البريكان في قصيدته هذه كلمة واحدة في
السطر (تفعيلة واحدة) ويقول: إياب، نغم، جناح، سفر، فإنه لا
يذكرنا بلازمة السياب «مطر» في «أنشودة المطر» فقط، بل
يذكرنا أيضا باستخدام مشابه له في قصيدة سيابية أخرى
كتبت عام ١٩٤٨ هي قصيدة «أساطير» (٧٧) فأشطار قصيدة
السياب هذه تتراوح هي الأخرى بين تفعيلة واحدة وأربع
تفعيلات، ويتألف بعض أشطارها من كلمة (تفعيلة) واحدة
(مثل: رحيل، ظلال، شراع) كلمة ذات دور إشاري افتتاحي
تتبعه تفصيلات تصيف لوحة جديدة، أو رقشا جديدا، إلى
الصورة الكلية، كما هو واضح هنا في هذا المقطع:

على مقلتك امتتار بعيد

وشيء يريد

ظلال

يفغم في جانبيها سؤال،

وشوق حزين

يريد اعتصار السراب

وتمزيق أسطورة الأولين

فيا للعداب !

جناح خلف الحجاب

شراع

وغصقة بالوداع !

أما قصر أشطار قصيدة البريكان هذه وتلون إيقاعاتها ونموج
قوافيها فيذكرنا بقصيدة السياب «تعتيم» التي كتبت عام

١٩٥٥ وهي من بحر الرجز:

حين ينز اللور

- يلقي به التنور -

عن وجه الظلماء

ويهمس الديجور

أفاته السمرء

على محياك

تهمس عبيك

بكل حزن النصور

وكل أعيادها:

أفراح ميلادها

وعصفات النور

وزهرها والنموج .

النور والظلماء

أسطورة منحوتة في الصخور

كم بادعائنا،

من أسد ضاري،

وكم أخاف الممور

إسار تلك العصور

والمرور والنار :

يا طغافي مصباحنا أطفئيه

ولننظر: المنور،

ودهر الحب فيه

كي لا تعد الصفور

أسطورة للمار ظلت دور

حتى غدا أول ما ليها

آخر ما ليها - وليل القور

أول ما فيها

وليل في الديجور

كي لا تراثا نمور

تجوس في الظللاء

لترجم الأحياء

- من غابة في السماء -

بالصخر والنار

ونستبيح القور : (٧٨)

نحن نرى أن القرابة بين هاتين القصيدتين أكثر من أن تكون مجرد قرابة إيقاعية.

إنها قرابة روح أيضاً، يلوح إليها قول البريكان (وتكذب النار، وتبقى رعدة اللهب)، وبحسب ما نعتقد أن البريكان كان يتابع السحاب في صعود نجمه قصيدة قصيدة، وينظر في كل منها بعق وتأن، ويحاول أن يكتشف كل جديد فيها، والعثور على مكوناتها، لا يقلدها، وهو الصانع الذكي الماهر، بل ليرى كيف يمكن أن يفيد منها في صناعة قصائده. وقصيدة السحاب هذه بالذات لفتت الانتباه عند نشرها في مجلة الآداب عام ١٩٥٦، وذلك لما فيها من خروج بين على عامة شعره، ليس بسبب قصر أشطارها وتموج إيقاعاتها فحسب، بل بموضوعها وبغلالة الغموض التي احتضنت هذا الموضوع أيضاً. فليس بالغريب، إذن، أن ينتبه إليها البريكان ويستفيد منها كما ظهر لنا في قصيدته هذه

وربما كانت تقنية هذه القصيدة سببا في شهرتها، ولكن السبب الأهم موضوعها وما دار حولها من لفظ في حينه في بعض الأساطير. فقد وصفت هذه القصيدة بالذات، و شعر البريكان عامة، بالغموض والشكلية والبعد عن هموم الإنسان الحقيقية في واقعه الملموس، ولكنها حظيت في الوقت نفسه بإعجاب آخرين، كما ألمحنا من قبل، وكان هؤلاء هم وراء شهرتها بعد احتجاب البريكان في وقت لاحق. ومن المؤكد أن هيئة تحرير المجلة التي نشرتها كانت في مقدمة من وصفوها

بذلك الأوصاف، ولهذا ردت عليها بطريقة لبقة ذكية بأن نشرته في فراغ يقع تحتها مباشرة العبارة الآتية:
(ولكى الإسفار الهوم يكتفين شغافتين سينادي: الحب، الحب، الحب،
مين للماض العواطف الزينة، سينادي: الأمان، الأمان، الأمان،
مين صليل الخناجر، وكرات النارود
لوركا

من «صرخة إلى روما» (٧٩)

القصيدة الثالثة التي اشتهر بها البريكان وعدت قمة في ما نشر من شعر هي «حارس الفنارة» التي كتبت في تموز ١٩٦٩ ونشرت في كانون الأول ١٩٧٠. (٨٠) وتتكون هذه القصيدة من أربعة مقاطع متباينة الأطوال، أولها لوحة افتتاحية ديكورية كتلك التي افتتحت بها قصيدته «رحلة الدفائق الخمس». وترينا هذه اللوحة حارس الفنار وقد أعد مائدته وكؤوسه في انتظار زائر مجهول (الموت) وقد أوشكت ساعته أن تحين. أما المقطع الثاني فيفقد بنا نجاة إلى عالم مدمر سقطت فيه فنارات العوالم وتغيرت طرق الكواكب واضطربت اليوصلات ولم يعد ثمة غير التيه المجرى والرياح هي التي تسود الفراغ ولا شيء غير الفناء، فلا يتذكر حارس الفنار سوى الموتى وكلهم قد مات وإعما. وفي المقطع الثالث يستمر حارس الفنار في عرض ما يتذكر من صور الموت التي رأها من موقع: مدن مدمرة بأناسها وكنوزها، وسفن غريبة بقراصتها وجيوش بأسلحتها ونياشين قادتها، وغيرها من الصور التي تمثل آدم في تعاسته ومصيره الممتوم. وأخيرا يعود حارس الفنار من ذكرياته وتأملاته إلى لحظته الزاهية، منتظرا ذلك الزائر المجهول المعلوم وعينه على الساعة ورقاصها، والرقاص ينض ويترجح بين البمين واليسار، عارفا أنها هي الأخرى ستتوقف وتشل ليطبق الموت عليه وعلى كل شيء.

ربما كانت هذه القصيدة أفضل ما وصلت اليه مهارة البريكان في بناء قصائده وصياغتها. فهي ذات معمار متعاسك محكم كأنه ملامحه واضحة في قصائده للشاعر سابقة عليها. قد يبدو في الوهلة الأولى أن ثمة انقطاعا بين مقطعها الأول ومقطعها الأخرى، قد يبدو هذا المقطع مجرد ديكور مرسوم هو أصلا من تقاليد القصيدة الرومانسية، ولكن الأمر خلاف ذلك، فهو في رأينا مهاد ضروري للقصيدة، وهو مرتبط بالمقاطع الأخرى أوثق ارتباط وان بدا الانتقال منه إلى المقطع الثاني فجائها. فحارس الفنار سرعان ما يتذكرنا في هذا المقطع بأنه ما يزال في مشهده ذلك بمائدته وكؤوسه، يتذكر ويتأمل، ويطول به التذكر والتأمل في المقطع الثالث،

ليعود بنا في المقطع الرابع إلى اللحظة نفسها. لحظة انتظار الزائر المجهول. الموت.

وقد وصلت لغة هذه القصيدة أقصى ما وصلت إليه لغة البريكان من تظهر من ميوعة اللغة الرومانسية. وبلغ فيها أنضج ما بلغه فنه في التعبير عن رؤاه العممية. ولهذا نرى أنها تمتلئ في ذروة نضجه الشعرى، وهو نضج متأخر إذا ما قورن بمجاليه على صعيد العراق والوطن العربي. ولكننا مثل غالبية قصادنه التي سبقها تنمو نموا تراكميا، استطراديا، قابلا للزيادة والنقصان، نظرا لاعتمادها على التذكور والرواية، وهذا بخلاف ما جرت عليه جملته الشعرية من تكثيف يبلغ أحيانا حد التجريد.

على أن هذه القصيدة تذكرنا هي الأخرى بإحدى قصائد السياب وهي «حفار القبور» المكتوبة عام ١٩٤٩ على الرغم مما بين شخصيتي القصيدتين من تناقض صفات القبور وحارس الفناء كلاهما شاهد على عالم الموت ولكنهما وجهان لعملة واحدة. فإذا كان حفار القبور رجلا فقيرا يستمد رزقه من موت الناس، ويدعو الله أن يهلكهم ليحصل على قوته اليومي وينسج جوعه وتستمر حياته، فإن حارس الفناء رجل رأى كثيرا حتى زهد في كل شيء، وفهم أن كل شيء فناء، وأن الموت سيدركه كما أدرك غيره.

فأعد له مائدته وكؤسه منتظرا إياه باستسلام تام وليس هذا فقط ما يذكرنا بقصيدة حفار القبور، بل كذلك نظام النظم الذي سار عليه البريكان في بناء قصيدته فهو نظام نظم تلك القصيدة نفسه. فقد اتخذت كليتا القصيدتين من تفعيلية بحر الكامل (متفاعلاً) وحدة وزنيتها لها، واتبعنا نسقا واحدا في أسلوب التفقيع وهي توزيع التفعيلات على الأشرطة. فغالبية العظمى من أشرطة القصيدتين تتكون من أربع تفعيلات، والقليل جداً منها يتكون من تفعيلتين، ويسندران تشذاً عن ذلك. ولذلك اتسمت هاتان القصيدتان (ومثلهما تماماً قصيدة السياب: الموسى العمياء) برتابة إيقاعية قريبتهما كثيرا من روح النظم التقليدي.

أن قصيدة البريكان هذه بالذات تتكون من حيث النظم (لا الكتابة على الورق) من (٦٩) شطراً، منها (٥٩) شطراً يتكون كل منها من أربع تفعيلات، أما الباقي، وهو (١٠) أشرطة، فيتأرجح بين تفعيلتين أو ثلاث. وهذا ما نعتبه بروح النظم

التقليدي، روح نظام البيت الشعري العربي فأبيات القصيدة العربية التقليدية، كما هو معروف، تتكون من أعداد متساوية من التفعيلات، وصدر كل بيت يساوي عجزه في عدد تفعيلاته (وهي أربع في الغالب)، وعدوى هذه المساواة هي التي انتقلت إلى شعر البريكان. وقد حاول أن يكسر رتابة الإيقاع بطريقة كتابته أشرطة القصيدة على الورق ولكن من دون جدوى. وفي ظننا، وهو مجرد ظن، أن البريكان لم يتحدر من طريقة النظم هذه إلا بعد أن انتهى إلى تجربة الستينيات وقرأ النقد الستيني لتجربة الرواد. فمنذ عام ١٩٧٠ كما لاحظنا، غير البريكان طريقته هذه، وهذا ما يتضح في مجموعة قصائده التي نشرت في مجلة «الأفلام» بعنوان «قصائد متداخلة» بعد غياب دام ثلاثة وعشرين عاماً (٨١).

ثم أن مقاطع من هذه القصيدة تذكرنا بقصيدة «المعبد الغريق» للسياب نفسه وإن كانت من بحر آخر (٨٢) فالوصف والسرور في القصيدتين متقاربان، والرواي في هذه كالرواي في تلك، هذا حارس في فنار، وهذا شيخ يسكن في حانة، وكلاهما يتذكر ما شهد ويرويه، والمعاهد في القصيدتين متشابهة أو تكاد تكون متشابهة، برغم اختلاف الموضوع. كلاهما يتحدث بنبرة رثائية، كلاهما يرثي الإنسان، هنا في محنته الوجودية، وهناك في ما يتعرض له من ظلم على يد أخيه الإنسان، والعبرة في الاثنتين عالم غريق، مدن غريقة أو معبد غريق، وثمة هنا وهناك «فناء موت»، والفارق هو أن البريكان أعطى حكايته معنى وجودياً، أما السياب فوظف حكايته لغاية سياسية.

يقول البريكان:
أتذكر المدن الخفية في البحار
أتذكر الأموات، والسفن الغريقة. والكؤوز
وسبلوك الذهب الصفى، والعيون اللاععات
وجذائل الشعر الجميلة في القرار
مشورة، وأصابع الأيدي المحططة النضجلة
مفتوحة لا تملك الأمواج.
في الطرق المظلمة
في اللعاب، تنتشر النياشين المدورة الصقيلة

وتقر أسلحة القراصنة الكبار.
يا طاملاً أسريت عبر الليل، أحقر في القرار
طبقت ذاك الموت، أنبتت الدفائن في سكوت
أنسنتق الموتى. أرى ما كان ثم وما يكون.
وأشم رائحة السكون الكامل، الأقصى، أريد

**عد البريكان تلكؤ
«أسرة الفن
المعاصر» في عدم
طبع مطوئيه
مقلبا مؤذيا، أو
عملا مقصودا، إذ
بلغ به الشك
حدود «نظرية
المؤامرة»، ولذلك
استاء كثيرا، ولم
ينشر مطوئيه،
وخاصة بعد ظهور
مطوئي السياب
«الموسى العمياء»
والأسلحة
والأطفال،
ومطولات أخرى
لشعراء آخرين،
كانوا، وهو من
ضمنهم، يعدون
كتابة المطولات
إنجازا شعريا مهما
في حد ذاته.**

بقلب يعبر الأبدان، يكسر حده الوهن
قيصمت، عمره أزل يسح حدوده أبد من الأكوان
في دنيا
هناك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى
ستشبع ألف طفل جائع وتقتل ألفا من الداء
وتنقذ ألف شعب من يد الجبال، لو ترقى
إلى تلك الضمير!
أكل هذا المال في دنيا الأرقاء
ولا يحترقون، وكيف وهو يصفد الأعناق،
يربطها إلى الداء،

بعض النقاد (ومنهم طهمازي والكبيسي) (٨٣) تحدث عن أسلوب في التعبير رأوا أن البريكان يتميز به عن زملائه، وهو أن جملة اللغوية (أو صورته) قد تنتهي قبل نهاية الشطر الشعري أو بعده من دون أن تنقيد بالقافية أو تتجدد بها، وعدوا ذلك، وخاصة طهمازي، ميزة مقصورة من ميزاته التقنية. ومثال ذلك قوله في «حارس الفئران»:

سقطت فئارات العوالم بور صوت الرياح
هي بعد سيدة الفراغ، وكل متجه مباح

أما الحقيقة، بحسب ما لمسنا، فهي أن البريكان لم يكن الوحيد في ذلك أو السياق إليه. فأنت تجد مثل هذا الكثير عند السياب (في قصائد ديوانه «أنشودة المطر») والبياتي (في قصائد ديوانه «أبواب مبهمة») مثلاً. من ذلك ما جاء في قصيدة البياتي «الملجأ العشرون» المكتوبة عام ١٩٥٣:

كانت أغانيها، وكنا هالمين بلا ظلال

مترقبين، الليل، أنباء البريد:

«الملجأ العشرون

ما زلنا بخير، والعيال

- والقلق والموتى - يخصص الأقارب بالسلام، (٨٤)

ومنه ما جاء في قصيدته «الرحيل الأول»:

ونيل مركبي الجسور

عينان خضراوان. أنفاس الحياة

ليلا تهب علي من حلقى المعبود (٨٥)

وكذلك قوله في قصيدة «تمت اللعبة»:

لا تقولي: «حفظا شاء»، وداعا! فإليها

ينظر، البديق، في خوف، وصمتي، ودايتها،

دعما ألقى بها طفل، بعيدا، عن يديها (٨٦)

ولكن، والحق يقال، إن البريكان امتاز على زميله بدقة لفته وخلوها من الفوانض والاستطالات العرضية والتثنيات الملققة. وهذا يعود إلى حرصه على دقة التعبير عن أفكاره ووضعها في قوالب لغوية محكمة لا زيادة فيها ولا نقصان،

أن لا أمل من جديد
الأم تجربة العصور
أن لا أقطع بالتوتر، أو أسهر في الحضور.
أبصرت آدم في تعامته، ورافقت الجيوش
في أضخم الغزوات، نؤت بحمل آلاف النعوش.
غنيت آلاف المواسم. همت في أرض الجمال
ووصلت أطراف الحال.
ورأيت كيف تدمر المدن الهيبة في الخفاء.
شاهدت ما يكفي. وكنت الشاهد الحي الوحيد
في ألف مجزأة بلا نكري،

وقفت مع المساء

أتمل الشمس التي تحمر. كان اليوم عيد.

ومكبرات الصوت قالت: كل إنسان هنا

هو مجرم حتى يقام على رءاهته الليل.

وسمعت أبواق الغزاة تضج في الليل الطويل.

ورأيت كيف تنوش الأرواح جيلا بعد جيل

وأزرت من لجان مرآتي، لعلي كالمسوخ

مسح تقنعه الخلال.

وعجبت منها دعة في القلب تأتي أن تسيل.

ولدمع منها رق هل يكفي لرؤية الجمال،

أما السياب فيقول في «المعبود الغريق»:

هناك ليل ألف، حين مع لقاء من سفر

فم يفتح البركان عنه فتنفخ الحمى

قاررة كل ما في الواح من حجر على حجر

تفجر بالظلي رحم البحيرة ينثر الأسماك والدم،

مرغيا سما

وقر عليه كل كل معبد عصفلت به الحمى.

تخلط في المياض جمرها وتوهج الذهب

ولاح الدرد والبالقوت أنمارا من الفور،

نجومها في سماء الماء تزحف بونها السحب

تمرغ فوقها التماسيح ثم طفا على السور

ليجرس كنزه الأبدى حتى عن يد الظلمة والنور

وأرسي الأخطبوط فنار موت يرصد البابا،

سجا في عينة الصوارة صبح كان في الأزل

نيزا بالزمان، يمر ليل بعد ليل وهو ما غابا

فليم يحور هذا الهالك الإنسان، هذا الحاضر المشهود

بالأجل،

أعمر ألف عام، عية شهد الخلائق وهي تعبر شرفة الأزل

ألا يا ليت شهد السلاحف، تسحق الدنيا

قيصرها، ويمنع درعها ما صوب الزمن

إليها من سهام الموت،

لكن الذي يحد

والى تأنيبه في صناعة قصيدته وتحكيكها، وتمهله الطويل قبل نشرها

ربما بدا ثمة إصرار على مقارنة قصائد البريكان بقصائد السياب في هذه الدراسة.

ولكن نجيب أن نوضح أن القصد من هذه المقارنة ليس رد اتهام البريكان عليه، ولا القول بأن البريكان كان يقلد صديقه، أو يختطف منه، كما قال هو عن صديقه، وإنما هو التأكيد على ما ذهب إليه حاتم الصكر حين رأى أن البريكان كان «يستعين بتقنيات الحداثة الرنانجة والمألوفة» في كتابته قصيدته (٨٧)، وقد كانت تقنيات السياب هي الأقرب إليه حتى أواخر الستينات. فالبريكان هو الآخر شاعر أصيل وصانع ماهر مثلاً، ولكن ابتكاراته التقنية أكثر من شحيحة، وكان همه منصبا على قبولية أفكاره في قصائد متقنة الصنع، ولذلك كان يلجأ إلى التقنيات المتيسرة ويحورها قليلاً ثم يضع بصمته الخاصة عليها، فهو لا يصب خمرته الجديدة في وعاء جديد، بل يصبها في أوعية قديمة معاد ملازمتها أو تصنيعها، وهو حاذق في ذلك.

حين نشر البريكان مجموعة «قصائد متداخلة» في مجلة «الأفلام» عام ١٩٩٢ لم يجد الناقد حاتم الصكر غير أن يحملها «على حمل التناص الداخلي وإعادة إنتاج ما كتب من موضوعات شعرية بوعي جديد يؤكد فارق البناء بين الصباغيتين» (٨٨) ولم ير الصكر بين هذه القصائد ما يكرس للبريكان ريادة شعرية غير قصيدة واحدة هي «بلورات». فقال «إن التقنية التي قدمها البريكان في هذه التجربة - أعني قصيدة البلورات - تركزه لريادة هذا النوع من الكتابة الشعرية القائمة على التركيز والاختزال المكثف. ولما كان النص مؤرخاً عام ١٩٧٠ فهو يستحق عنه صفة الريادة لا سيما وإنه يولد فيه صورا وحكما وأمثولات ذات وقع شعري عال تصنعه المفارقة» (٨٩)

غير أن القصيدة، إذا أخذت بمجموعها وجدت، شبيهة بأية قصيدة سريالية في ما يفترض من علاقات داخلية بين صورها وجمالها الشعرية. أما إذا أخذت هذه الصور والجمال مفردة، فإنها شبيهة بقصائد التصويريين التي كتبت تحت تأثير شعر الهايكو الياباني من حيث كثافتها وقصرها. ذلك أنها خواطر شعرية متفرقة، وقصائد قصيرة جداً، لم تكتب لتكون قصيدة واحدة، في ما نظن، ولكن قوتها وشدة توجعها منعنا الشاعر من التفرط بها وأغرتها بجمعها في كل واحد وأعطائها عنواناً واحداً يدل على علم الشاعر بتشظيها من

ناحية ويسوغه من ناحية ثانية تصانف الأحلام

تفسيرها في لحظة البقطة

تصانف البقطة تفسيرها

في حلم تنفخه الذاكرة

من يخرج الإنسان منها هذه الدائرة ؟

إن هذه قصيدة قصيرة واحدة قائمة بذاتها، ولا يربطها بالآخرات سوى وحدة الجو النفسي والفكري ومثلها قول الشاعر:

هناك أغنية

منسية، هبات تستعاد

في موجة الأغاني.

يمكن أن يصنع تمثال من الرمال:

هل تسقط الألفاظ أسراراً على المعاني ؟

ومثلها أيضاً قوله

لا سحر للحياة

في النسخة الثانية.

أحبها عارية.

وكذلك قوله:

لا مجد عند الموت

أعقب حلم ساكن سكنية الهاوية.

تحترق المهور في ثانية

تصير الروح ولا يصير عنها صوت. (٩٠)

ومع ذلك، إذا افترضنا أن الشاعر قد كتبها بنية أن تكون قصيدة واحدة، فأية ريادة بقيت لها منذ عام ١٩٧٠ وهي لم تنشر إلا في عام ١٩٩٢، وبعد أن نشر غيره قصائد شبيهة بها من حيث التركيز والتكثيف ومن حيث وحدة الجو النفسي والفكري وأعطيت هي الأخرى عناوين موحدة ؟ (٩١)

أما الدكتور حيدر سعيد فقد رأى في ما نشره الشاعر عامي ١٩٩٢ و ١٩٩٣ أنه «امتداد لما توقف عنده البريكان سنة ١٩٧٠ ومعلوم أن الشعر العراقي (والشعر العربي على وجه العموم) قد شهد خلال هذه السنوات الثلاثين من الجدل الشعري ما شهد» (٩٢)

ورأى سعيد أن نص البريكان «لم يخضع لنمذجة فنية، لأنه لم يكن قريباً من جدل الشعر العراقي في النصف الثاني من القرن العشرين... وبإستثناء انتمائه إلى نصوص جيل الرواد، وما يتضمنه هذا الانتماء التاريخي من محاولة فنية، بسبب أنه يشير إلى فاصلة شكلية في الشعر العربي، وبإستثناء الحديث عن أنه كان من أوائل من حاول أن يكتب القصيدة الطويلة (وهذان الاستثناءان يعودان إلى بواكير

الكتابة الشعرية عند البريكان) لا نجد نص البريكان يتقاطع أو يتفصل مع الهموم الفنية للشعر العراقي (الهموم الشكلية والثيمية على حد سواء) (٩٢)

إننا نتفق مع ما قاله جدير سعيد هنا. فقد كان شعر البريكان خارج السياق، يعيش عزلة الخاصة، ويحقق تطوره الذاتي الخاص، ولا يدخل في جدل مباشر مع الشعر العراقي. كان كحارس الفناء يرى ما يحدث ولا يشارك مشاركة فعلية فيه. وهذا ما جعله يفقد أي تأثير محتمل له في حركة الشعر وتطوره، حتى كاد يكون صوتاً ضائعاً في برية.

غير أن سعيد رأى أن قصيدة «حارس الفناء» المنشورة عام ١٩٧٠ هي «النص الحقيقي للبريكان» وهي «النص المركزي في تجربته الشعرية» ووجد فيها «نصاً عديماً» وقال «لم يظهر نص عديمي بالمعنى الدقيق والواضح والمكتمل، قبل نص البريكان» هذا (٩٤). وفي ظننا أن سعيد لم يتذكر قصيدة البهائي «مسافر بلا حقائب» حين كتب هذا الكلام، ولا لكان أعاد النظر فيه.

وهكذا لم تخدم البريكان استراتيجية النشر التي تبناها. فقد أخطأ حين انطوى على شعره وجعل منه سرّاً من الأسرار لفرط حرصه عليه وخوفه من تطفل الآخرين على ما يظن أنه من إنجازاته، وخاصة بعد أن أصبح زملاؤه يطلعون إلى الشعر العالمي ويفيدون من تجاربه بدلاً من أن يأخذ بعضهم من بعض. فهو شاعر مختلف عن مجابليه بخصائص قصائده، وبلغته الدقيقة التي سرعان ما تطهرت من تهاولي اللغة الرومانسية وميوعتها العاطفية، وكان يستميز بين الجميع ويكون له صوته الخاص المتفرد والمؤثر لو أنه اقتحم المشهد الشعري في حينه وتفاعل معه ليثبت وجوده فيه ويأخذ المكان الذي يستحقه. ولكنه فعل ما كان يفعله الحرفيون الغداسي في الحفاظ على «أسرار المهنة» ففسر حتى إمكانية تخريج صناع جدد على يديه.

نعم، لقد أخطأ. فالإنجاز الشعري ليس مجرد فكرة جديدة، أو خاطرة نابرة، أو بدعة تقنية، بحيث نسخها إذا ما احتفظت منا، بل هو كتابة قصيدة ناضجة مكتملة في مروضها وتقنيها وشروطها الإبداعية، تتميز عن غيرها من القصائد ان لم تبتزها. فقد يكتب شاعران في قيمة واحدة، أو تقنية متشابهة، مصادفة أو تأثراً، ولكن الشاعر المبدع الماهر هو الذي ينتج أكثر من الآخر في كتابة قصيدته بموضوعها وتقنياتها فما هم أن تكون ثمة «استحياءات» في قصيدة لسياب من قصيدة للبريكان، إذا كانت قصيدة البريكان

أنضج وأكثر توفرًا على الشرط الإبداعي من قصيدة السياب؟ إن لكل شاعر شخصيته الشعرية الخاصة ومهاراته وإبتكاراته الفنية، والشاعر المبدع بحق هو الذي يسق طريقه المستقل ويدع الآخرين يظفون إليه وإلى شعره حتى لو كانوا من اللصوص. وهنا هي نتيجة هواجس البريكان وتحفظه على شعره ماثلة أمامنا. فهذا الشعر لم يلعب أي دور مؤثر في الحركة الشعرية، ولم ينشر الاقله، أما البقية فقد ضاعت، أو هي في حكم الضائعة، وخاصة إذا كانت قد وقعت في أيدي اللصوص المجرمين الذين قتلوه غيلة في ليل^١

الهوامش:

(١) لم نجد سوى ثلاث إشارات عربية إلى البريكان، أهمها للدكتورة سلمى الفصاح الجبوري وقد جاءت هذه الإشارة في كتابها «الشعر العربي الحديث» وهو منظورها صدرت باللغة الإنجليزية. وتمتعت قصيدتين من قصائده هما «حكاية القملان» وأثور، وإسبلان المدينة المحرقة، مع مقدمة تعريفية تعريفية قصيرة، وبما جاء في هذه المقدمة قول الجبوري أن البريكان شاعر ذو أصالة عظيمة ونظرة كريمة، تاردا ما ينشر شاحه. وليس له مصورة مطبوعة معروفة. وهذا ما حرم العالم الأدبي من ثيمات المقتدعة، ومن مبررات ونظراته ومعاريفه المتميزة المنطلقة والتي كان يمكن أن تكون ذات فائدة عظيمة للجيل الطالع من الشعراء في العالم العربي. غير أن الجبوري ذكرت أنه من مواليد ١٩٢٤ والصحيح أنه من مواليد ١٩٢٦ راجع كتابها

Modern Arabic Poetry, An Anthology

Edited by Salma Khadra Jayyusi

Columbia University Press, New York, 1987, P. 188 - 193

أما الإشارة الثانية فهي قول الشاعر اللبناني فؤاد رفة جاء في حوار مصطنع معه نشر في المجلد الأسبوعي لحرية الثورة، العراقية عام ١٩٨١ وذكر فيه «ربما كان البريكان شاعراً كيبائياً، إلا أن متواليات البصيرة لا تؤكد مبرها بمسحة الأري إلى المنهج. ربما حسنه البهائي هذا كان شعرياً كيبائياً لا بد لنا من استطراده يوماً ما أضرهم هذا الشاعر. ومن الواضح هنا أن فؤاد رفة لا يدرك شئ من البريكان. وإن ما قاله جاء في ضوء ما ذكره له السائل عن شاعرنا. راجع مجلة «الأقلام» العراقية / العدد ٤-٣ / ١٩٩٢ / ١٠١

وأما الإشارة الثالثة فقد وثقها حسين عبد اللطيف ولم نطلع عليها، وهي ما يبدو مقالة كتبها الأديب الفلسطيني محمد الأسعد ونشرها في مجلة الطبعة الكويتية، العدد ٤٢٢ في ١٩٩٢ بعنوان محمود البريكان ونص الوجود.

(٢) مجلة «الأقلام» العراقية / العدد ٤-٢ / ١٩٩٢ راجع «شواهد» في ص ١٠

(٣) المصدر السابق / راجع شهادة حسين عبد اللطيف في ص ١٠٩

(٤) السابق / راجع «شواهد» في ص ١٠١

(٥) السابق / نفسه

(٦) السابق / راجع شهادة حسين عبد اللطيف في ص ١٠٩

(٧) السابق / راجع «شواهد» في ص ١١٠

(٨) السابق / راجع «شواهد» في ص ١٠٨

(٩) الأقلام / العدد ٣ / ٢٠٠٢ / شهادة راضي مهدي السعيد في ص ٥٢

(١٠) يوسف الصانع / الشعر الحديث في العراق حتى ١٩٥٨ / مطبعة الأديب البغدادية / ١٩٧٨ / ٤١

(١١) د. محمد بن لطيف / دير اللاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ص ٢٥ / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد ١٩٨٦ / ص ٢٥ - ٣٦ (١٢) طراز القوي / شعر الغاية الجبري / منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية / بغداد ١٩٧٥ / ص ٨٨ و ٨٩

(١٣) محمد الجبوري / ويكنون التجاوز / دار الحرية للطباعة / بغداد ١٩٧٤ / ص ٦٨

(١٤) مجلة شعر ص ٩٩ / العدد ٣ / تموز ١٩٦٦ / ص ٦٨ - ٧٩

(١٥) در البريكان أن مقالة طهنازي في مجلة «الموقف العربي» العراقية / العدد ٩-٨ / أيلول - تشرين الأول ١٩٦٦ ورد طهنازي عليه هي «المراسد» / العدد ٣ / ١٩٦٦

(١٦) الأقلام / العدد ٧ / ١٩٨٧

- (١٧) حربة - الصهيونية / العدد ٦٦٥٤ / ١٩٨٧
- (١٨) مصدر للكتاب عن دار الآداب - بيروت / ١٩٨٩
- (١٩) حربة / القاسية، في ١٩٨٨/٣
- (٢٠) راجع ما وثقه حسين عبد الطيف في «الأقلام» / العدد ١-٢ - ١٩٩٢/ص ١١٤-١١٥
- (٢١) أناسة عبد الرزاق / شعر البركان - دراسة فنية / رسالة ماجستير غير منشورة من كلية الآداب - جامعة البصرة / ١٩٩٩
- (٢٢) د. فهد محسن فرحان / الإلغاء الشعري المحكم - قراءة في شعر محمود البركان / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ٢٠٠١
- (٢٣) بدري أحمد أصفهاني / لظفي الغولي وآراء البصرة مرة وأراد الانتقاء، وبالبركان. ولكن البركان ترد وتهمز راجع شهادة إحسان وافي السامرائي في «الأقلام» / العدد ٢ / ٢٠٠٢
- (٢٤) سافر إلى الكويت ثم سورية في المصيمات، بغية الابتعاد عن منازع القمع السياسي ما يهدد، وعاد إلى العراق بعد ثورة ١٤ تموز/١٩٥٨ علما بأنه لم يكن قادراً على حركة سياسية
- (٢٥) يعلم الباحث أن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد قد دعت البركان مراراً إلى نشر أعماله الكاملة، وبما يستجيب للدعوة، والباحث متأكد من دعوتين اثنتين لأنه هو الذي وجهها بنفسه
- (٢٦) حاول الشاعر حسين عبد الطيف توليف شعر البركان في حياته واعداده للشعر ولكن البركان ظل يماطل ويتردد ويؤجل، ولم يسمح له إلا بتوليف شعره المنشور حتى عام ١٩٩٢. وهكذا توليف ما كتب عنه من مقالات وما ورد حوله من إشارات
- (٢٧) كل ما نشره البركان منذ عام ١٩٧٠ وحتى وفاة جاء بهداس من الشاعرين حسين عبد الطيف ورياض إبراهيم، وشيخ وهدت من رؤساء تحرير المجلات الثقافية ومنهم أنقادان حاتم المسكر وماجد صالح السامرائي وكانت هذه السلوك (٢٨) المصمود كتاب. محمود البركان - دراسة ومختارات، الذي أعده وقدم له بدراسة الشاعر عبد الرحمن طهمازي، وحسن من دار الآداب - بيروت / ١٩٨٩ وهو الكتاب المنشور إليه في الهامش (١٨)
- (٢٩) يعلم الباحث أن اللجنة لظفي لفرحان الفريد الشعري كانت توجه إليه الدعوة في كل دورة من دوراته لتقرير لكتابته الشعرية
- (٣٠) كان ذلك في الألفية الشعرية التي أنشأها اتحاد الأدباء العراقيين في ١٩٨٩/٨/٢٤. راجع مجلة الملقف - العدد ١٣ / ١-٢ - ١٩٩٥/ص ٣١
- (٣١) حربة / اتحاد الشعراء / العدد ١١٢ / ١٩٧٠/٧/١٦ - نقل عن طراد الكبيسي في «الأقلام» / العدد ١-٢ - ١٩٩٢
- (٣٢) في المرة الأولى فُلي بحدوث عن الشعر لعدد الرزاق السامرائي في مجلة البهاج الكويتية / العدد ٢٤/١٩٩٢ وفي الثانية أدلى بحدوثه للشاعر حسين عبد الطيف ونشر في مجلة الملقف العربي - / العدد / آذار ١٩٧٠
- (٣٣) راجع ما وثقه حسين عبد الطيف في «الأقلام» / العدد ٣-٢ - ١٩٩٢/ص ١١٤-١١٥
- (٣٤) راجع شهادة مهدي عيسى الصفي في «الأقلام» / العدد ٢٠٠٢/ص ٤٢
- (٣٥) راجع شهادة مهدي عيسى الصفي في «الأقلام» / العدد ٤-٣ - ١٩٩٢/ص ١٠٧
- (٣٦) وبحت الدكتور حيدر سعيد / «الأقلام» / العدد ٢٠٠٢/ص ٢٤-٢٥
- (٣٧) وصف عبد الرحمن طهمازي البركان بأنه «منصف دائري، منصف من الفاني بشكل رئيسي مواهبه الاجتماعية» راجع مجلة «شعر» ١٩٩٦/١٠/العدد ٣ (بولس)
- (٣٨) ١٩٦٩/ص ٦٩
- (٣٩) راجع «الأقلام» - العدد ١-٢ / ١٩٩٢/ص ٩٠ والعدد ٥ / ١٩٨٨/ص ٥٣
- (٤٠) الفوف للدكتور حيدر سعيد في «الأقلام» / العدد ٢٠٠٢/ص ٢٢
- (٤١) شهادة إحسان وافي السامرائي / المصدر السابق / ص ٤٩
- (٤٢) راجع ما وثقه حسين عبد الطيف في «الأقلام» / العدد ٣-٢ - ١٩٩٢/ص ١١٢
- (٤٣) شهادة حسين عبد الطيف في المصدر السابق / ص ١١٢
- (٤٤) «الأقلام» / العدد ٣ / ٢٠٠٢ / ص ٤٢
- (٤٥) «الأقلام» / العدد ١-٢ - ١٩٩٢ / ص ١٠٢
- (٤٦) «الأقلام» / العدد ٣ / ٢٠٠٢ / ص ٤٢
- (٤٧) السابق / الصفحة نفسها
- (٤٨) «الأقلام» / العدد ٣ - ٢ - ١٩٩٢ / ص ١٠٧
- (٤٩) السابق / ص ١٠٩
- (٥٠) «الأقلام» / السابق / ص ١١٠
- (٥١) مجلة الشعر ١٩٨٦ / ص ٣ / تموز ١٩٩٦
- (٥٢) وضع طهمازي تاريخاً خاطئاً للقصيد «مدم» هو للعام ١٩٩٩ والصحيح

هو ١٩٥٠ كما لاحظنا في أكثر من مصدر

(٥٣) الشعر ١٩٦٩ / مصدر سابق / لاحظ الهامش (٤) من هوامش المقالة / ص ٧٨

(٥٤) من الإنصاف أن نذكر هنا عضو الأسرة المرحوم عبد الوهاب ملال الذي قام بدور محوري فيها، فهو الذي كان يتولى عملية الطبع ومتابعة شؤونها، والرجل كان سعيها أكثر منه أقبيا

(٥٥) «الأقلام» / العدد ٢ - ١ - ١٩٩٢ / ص ١٠٨

(٥٦) «الأقلام» / العدد ٢ / ٢٠٠٢ / ص ٤٢

(٥٧) «الأقلام» / العدد ٢ - ١ - ١٩٩٢ / ص ١١٠

(٥٨) «الأقلام» / العدد ٢ / ٢٠٠٢ / ص ٤٢

(٥٩) السابق / ص ٤١-٥٠

(٦٠) راجع توليف حسين عبد الطيف المذكور في الهامش (٤٠)

(٦١) السابق

(٦٢) نشر القصيدان في مجلة الملقف. الأولى في العدد ١٢ منها والثانية في العدد ٢٣

(٦٣) طرحت هذه الدعوة بإجماع في أعاد مجلة الملقف، بتوجيه سياسي من دون ريب، وكتب فيها عديدون، وهذه المقالة هي التي نشر فيها البركان قصيدته الشعار إليها

(٦٤) راجع مقالة الفاضل طراد الكبيسي «شي من الفكرة شيء من النقد» في «الأقلام» / العدد ٤-٣ - ١٩٩٢/ص ٩٨

(٦٥) لقد أنتج السياب منذ عام ١٩٤٣ حتى عام ١٩٦٢ عددا من أهم قصائده ومنها غريب على الطغيان، والصغير، وأشروته المطر، في المغرب العربي، أغنية في شعر آب، المجهوليات، الفجر والموت، المسبح بعد الفيل، مدينة بلا مطر، وغيرها

(٦٦) بدر شاكرا السياب / أساطير / منشورات دار البيان / بغداد / ١٩٨٠ / ص ٩٥

(٦٧) راجع مقالته الشعار إليها في الهامش (٦٤) في الصفحة نفسها

(٦٨) تلازم شاكرا شارب نازك الملائكة في ديوانها «شبابا ورماد» الصادر عام ١٩٤٩ والصادر طبعه عام ١٩٩٩ / دار العودة - بيروت

(٦٩) بدأ السياب بداية متواضعة في استخدام الرموز والأساطير في بعض قصائده ديوان أساطير، إذ كان يمسح فيها بمصيبة التشبيه، ولكن نبع بعض محذولات تعريبيه عده في نبع الرموز والأساطير في سبيل القصيدة

(٧٠) راجع توليف نشر هذه القصائد، «الأقلام» / العدد ٢-٣ / ١٩٩٢/ص ١١٣

(٧١) طرحت هذه القصيدة في مجلة الفكر العربي، التي أصدرتها مديرية التربية في محافظة البصرة / العدد ١٩٦٨

(٧٢) طراد الكبيسي / مصدر سابق / ص ٩٨

(٧٣) نشرت هذه القصيدة في مجلة الملقف - / العدد ١٩٥٩/١٢

(٧٤) د. الوهاب البهائي / أباريق ممشة / منشورات الثقافة الجديدة - بغداد - ١٩٥٩/ص ٩

(٧٥) بلد الحيدري / أعالي المدينة القوية وقصائد أخرى / شركة التجارة والطباعة الصدوق - بغداد - ١٩٥٧

(٧٦) مجلة الملقف - / العدد ١٩٩٢/٣/ص ٢٤-٢٣

(٧٧) أساطير / مصدر سابق / ص ٣١

(٧٨) بدر شاكرا السياب / أشروته المطر / دار مجلة شعر - بيروت - ١٩٦٠/ص ٢٩

(٧٩) مجلة الملقف - / العدد ١٩٩٢/٣/ص ٢٤

(٨٠) «الأقلام» / العدد ٤ / ١٩٧٠

(٨١) «الأقلام» / العدد ٢-٣ - ١٩٩٢

(٨٢) بدر شاكرا السياب / المديد الحريق / دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٦٢/ص ٩٢

(٨٣) طهمازي في مقالته «الاستحكام الأسرار» محمود البركان - المشار إليها في الهامش (١٤) ومقالته «سيادة الفراغ» المنشورة في «الأقلام» / العدد ٧/١٩٨٧

(٨٤) وهي مدرسة المشار إليها في الهامش (٦٤)

(٨٥) (٨٦) وأباريق ممشة / مصدر سابق / ص ٥٢ و ٦٤

(٨٧) (٨٨) و (٨٩) حاتم المسكر / الذكرى لثلاث لشعنا / «الأقلام» / العدد ٤ - ١٩٩٢

(٩٠) راجع القصيدة في عدد «الأقلام» المذكور في الهامش السابق

(٩١) من مقالته قصيدة البهائي «تسع رباعيات» المنشورة في ديوانه «الدي ياني ولا ياني» الصادر في طبعته الأولى عام ١٩٦٦ في دار الآداب - بيروت

(٩٢) (٩٣) و (٩٤) حيدر حسن / مسطحات لقراءة ظفيرة البركان / «الأقلام» / العدد ٣ - ٢٠٠٢

دراما نقدية شعرية يتخيلها صلاح فضل

ابراهيم فتحي*

اختار د. صلاح فضل نموذجاً أدبياً أجرى عليه اختباراً تطبيقياً متخيلاً باخضاعه لما اعتبره أهم المناهج النقدية المعاصرة لكي يصل إلى ما بينها من تمايز. وتداخل ولكي يلمس فاعلية كل منها في الكشف عن الخواص المميزة فنياً للنص المختار، وقدرتها على اختراق عالمه، وفهم كيفية أدائه لوظيفته الأساسية. وأهم الاتجاهات المنهجية في نقد الشعر هي الاتجاه الاجتماعي والنفسي والبنوي (من وجهة نظر الناقد). ويذهب صلاح فضل إلى أننا في العالم العربي عندما أخذنا في التعرف على هذه الاتجاهات، وخضع بعضنا لتأثيرها فقدت لدينا أهم سمتين لها، وهما تجزئتها في الواقع الحضاري المباشر، استجابة لتطوره الداخلي ومعطيات ذاكرته التاريخية، كما فقدنا عنصر التعاقب في خط زمني مستقيم، فغلقت أشاجها بنا دفعة واحدة وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة، ومبادئ نظرية متناسبة إلى بعض الاختراقات الفردية والنزعات المحدودة الأثر، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الأدبي وتوجيه انتاجه.

وهذه الإشارة من الناقد تلقي الضوء على بعض خصائص المجال النقدي في العالم العربي من حيث اختلاط المفاهيم وتداخلها، وتفاعل الاتجاهات التي تبدو متنافية.

ويبدأ الناقد تجربته بتناول المنهج الاجتماعي من

**ان أزمة الابداع
الشعري مرتبطة على
نحوجدلي بأزمة
الواقع العربي المعاصر،
فالشاعر الحقيقي لا
يمكن أن يكون منفصلاً
عن الواقع لأنه حتى
في حلمه الخاص الذي
ليس له مثال في
الواقع، بل يقتصر
على بنيته المنطقية
الداخلية النابع من
تضاعلات القصيدة
وتطوراتها الذاتية،
يكون جزءاً من الواقع،
ومتفاعلاً معه.**

* كاتب من مصر

وجهة نظر افتراضية لأول مقطوعة شعرية غزلية في الشوقيات مطلعها الشهير:
خدعوما بقولهم حسناء

والغواني يغرهن الثناء

فالمناهج الاجتماعية في افتراض الناقد يبحث عن بيانات تاريخية محددة تتعلق بطروفي كتابة القصيدة وموضوعاتها. وتدل هذه البيانات «الخارجية» على أن شوقي كتب هذه المقطوعة كجزء من قصيدة مدحية لم تنشر، فهي مقطوعة قائمة بذاتها ليست من نوع الغزل الذي يسبق المديح، هي أبيات حب وتشبيب، ونفحة باريسية يكاد يفوح شذاها، وتدل بيانات تاريخية أخرى على أن هذه المقطوعة لم تكن مجرد نفحة باريسية بل كانت أيضا من آثار المرحلة المتنبية (نسبة إلى المتنبي) عند شوقي فولاء هذه المقطوعة الشعرية لم يكن للأدب الفرنسي وإن كتبت هناك وإنما هي محاكاة عصرية لغزليات المتنبي التي لا تعبر عن حب حقيقي ولا وجد بالمرأة وذهول في عشقها بقدر ما كانت مراسا شعريا قويا يدل على افتقانه بالجمال وقدرته على تجسيد مظاهره.

ودون أن يذكر الناقد كلمة «النكاس» أو كلمة «نموذج» وهما السمتان المميزتان للمنهج الواقعي في العرف الشائع فإنه يستعملهما في تحليله التطبيقي. ففتنة شوقي في إطار البيانات التاريخية المحددة كانت بنموذج الحياة الفرنسية التي تتمتع فيها المرأة بحرية العلاقات، وهي الحقيقة البادئة التي كانت تفجأ الشرقي عند وقوعه في الغرب وارتطامه بواقعه. وسيرى المنهج الواقعي المزعوم أن النص يرسم لنا صورة (أي يعكس صورة) تنتمي إلى نمط الحياة الفرنسية في نهاية القرن الماضي، وربما كانت تمثل نموذجا تتطلع إليه الطبقات الاستقرائية المصرية المولعة بتقليد الحياة الفرنسية واحتذائها بل والتحدث بلغتها في معظم الأحيان. وستكون الصورة المأروية لنموذج المرأة الفرنسية عند النقد الاجتماعي هي أساس ما يقوم به هذا المنهج من تقديم جمل نثرية شارحة لأبيات القصيدة وتقوم مقامها. فهذا هو مضمون القصيدة. وينظري هذا المضمون على صورة

فتاة تغشى المجتمعات وتلتقط كلمات الغزل والثناء برشاقة، وتشترك مع بعض مرسلها في مودة تخضع لترتيب منتظم، وتنتهي إلى لون من الهوى المحكوم بالعفة: إنعانا لقيم الشرف والفضيلة، ولكن هذا الهوى لا يلبث أن يجمح ويقلب، فالفتاة حسناء، والمجتمع مفتوح، والإغراء متصل، فيصيبها الغرور وتتعدد علاقاتها، فتتجاهل صاحبها الأول، فيغضب برقة باريسية عليها ويتهمها بأنها هي المدعوة في وسط يتناول تهم الخديعة والتآمر على المستوى السياسي والعلاقات الشخصية وينكر عليها حسنها، فهي مجرد غانية مغرورة في مغامرة عابرة، ويصل صلاح فضل إلى أن المنهج الاجتماعي (أو الواقعي أو التاريخي) يتعرف على موضوع النص بهذا الفهم المضموني (لماذا) ينبغي أن يفعل ذلك؟ فهو منهج معني باضاعة بعض ما يشير إليه النص في الواقع التاريخي للبيئتين اللتين كان يتحرك بهنهما الشاعر في شبابه ولنمط العلاقات الماثلة بين أطرافها القائم على اقتناص اللذة ومدارة الآخرين وخداعهم، وإدعاء الطهر خضوعا للقيم السائدة دون صدق أو إخلاص فالشعر عند هذا المنهج له وظيفة معرفية أساسية (لماذا لا علاقة لها بالوظيفة الجمالية؟) فكل ما سبق يمكن أن يربطه بأخلاقيات الطبقة التي يعبر عنها، وبعد ذلك يصل التحليل إلى إدراك طرف من رؤية تلك الطبقة للحياة، فالمقطوعة الشعرية شهادة على عصرها ونوع الحب فيه. فهذا المنهج (ربما كان ذلك منهج علم الاجتماع الأدبي لا النقد) يقف عند البحث عن أبنية الوعي. وحين يتساءل صلاح فضل هل استطاع هذا المنهج الاجتماعي أن يلج بنا عالم مقطوعة شوقي (ذات الغنائية الفذة الأسرة)، أي عالمها الشعري الخاص، تكون إجابته الضمنية هي النفي (١) فقد حدد صلاح فضل إقامة المنهج وفقاً عينه وقطع لسانه.

إن صلاح فضل هو مؤلف كتاب عن الواقعية يعد من أهم الكتب عنها، وهو كتاب نظري في مجمله ولكن الناقد في التطبيق المفترض للمنهج يراه مختزلاً في تصورات من خارج الشعر عن المجتمع والطبقة وأبنية الوعي. وحينما نظر بعيني ذلك المنهج المتخيل إلى

قصيدة شوقي لم ير فيها شيئا ينتسب الى خصوصية الشعر الى شكله ولغته وموسيقاه. وكان الشكل في الشعر يقع خارج اهتمام المنهج الاجتماعي الذي يقدم استمارة بيانات ومعلومات، وقد حكم الناقذ على المنهج الاجتماعي بعجزه الكامل عن ابراز الخواص المميزة فنيا للنص المختار وكأن المنهج الاجتماعي لا يرى في النص الشعري شعرا فهو وثيقة اجتماعية فكرية تنتمي الى مصلحة الاحصاء، ويقف دورها عند الشهادة على العصر، استبيان حاله ويعرف الناقذ جيدا أن الشكل من أهم العناصر الاجتماعية الحقيقية في الأدب وفي الشعر خاصة وأنه ليس جوهرها جماليا ثابتا لا يبالي بالتغيرات التاريخية. لقد صنع الناقذ نموذجا من القش، شديد الضعف للمنهج الاجتماعي.

ولكن في نفس العدد من «فصول» الذي ناقش فيه الدكتور صلاح فضل تطهيرات ثلاثة مناهج نقدية، يدير ندوة عن أزمة الابداع الشعري وتحديات العصر فيرى مثل دعاة المنهج الاجتماعي ان أزمة الابداع الشعري مرتبطة على نحو جدلي بأزمة الواقع العربي المعاصر(ص ٢٢٤).

ويرفض صلاح فضل أن يكون الشعر العربي في تتبعه للحياة العربية وتمثله لها خلال العقود القريبة الماضية مجرد عاكس سلبي للواقع الخارجي بل يرى أن الشاعر كان على الدوام وما يزال نصف نبي. فالشعراء، وإن لم يكونوا أنبياء، فانهم متنبئون لهم دورهم المستمر في تشكيل الواقع، ولورة أمثاله والتبشير بها (ص ٢٢٥) ويقتررب صلاح فضل من لوسيان جولدمان عندما يؤكد ان الأدباء والفنانين هم الأفراد الذين يملكون من الحس والبصيرة ما يجعلهم خير مجسد للضمير الجماعي، فتدرك الجماعة ذاتها على أيديهم حين يصير ما كان مبهما في ضميرها مجسدا في رؤية فردية مبدعة، وبذلك تكون رؤية العالم من هذه الوجهة فردية وجماعية معا (ص ٢٤٠). فالشاعر الحقيقي لا يمكن أن يكون منفصلا عن الواقع لأنه حتى في حلمه الخاص الذي ليس له مثال في الواقع بل يقتصر على بنيته المنطقية الداخلية التابعة من تفاعلات القصيدة وتطوراتها الذاتية، يكون جزءا

من الواقع، ومتفاعلا معه.

وننتقل مع صلاح فضل الى تناوله للمنهج النفسي تناولا افتراضيا في قراءة مقطوعة شوقي، وعنده أن ذلك التحليل سينطلق من تحديد أولي لمركز الثقل في القصيدة، على اساس انه احساس الشاعر المتضخم بذاته ونرجسيته المحورة أو المعوَّضة المنقولة واستطالة مرحلة المرأة الطفولية لديه. فالشاعر يتلبس بحالة عمر بن أبي ربيعة عندما يصبح هو المطلوب، فالشاعر هو خالق الجمال بثنائه واطرانه والحساء التي تميل عن الشاعر تتنكر لرب نعمتها وتكسر بفرورها زهوه ونرجسيته المركزة في شعره. فهو لا يغفر لها أن تتناسى اسمه وشهرته. فسر الكلمة هو الذي يلعب في منظومة الحب دورا رئيسيا. فالشاعر يقدم نفسه بوصفه المعشوق لا العاشق لا باعتبارها فردا أو ذاتا وإنما بانتمائه الى فئة الشعراء فهم الناس وليس الآخرون بشرًا. وتلك ذروة النرجسية الشعرية في اختزال الآخرين، مرحلة التحديق في مرآة الشعر المطولة للاحساس بالذات.

وهل ينجح هذا المنظور النفسي مهما بدت طلاوته في الكشف عن شعرية المقطوعة؟ ويجب الناقذ: قد ندرک نرجسية الشاعر واسقاطاته ودورها في انتاج شعره، ولكن ذلك لن يكون العامل الفعال في قراءتنا له بشكل يفسر طبيعة تأثيره في نفوسنا كما انه لن يصبح السبب الحاسم في تحديد قيمته الفنية.

ولا يقف المنهج النفسي بطبيعة الحال عند تحليل الحياة الداخلية للشاعر مطلما لا يقف المنهج الاجتماعي عند تحليل الأبنية الطبقية والايديولوجية الخارجية ولكن الفكرة الشائنة لدى الناقذ الكبير اختزالية فيما يتعلق بالمناهج عموما.

ففي نفس العدد من مجلة فصول الذي يضم مقالة صلاح فضل التي نعرضها نجد دراسة مطولة لشاكر عبد الحميد عن ديوان محمد عفيفي مطر «انت واحدها وهي أعشاك انتقلت» تتبع المنهج النفسي. وهي دراسة تركز على الصور الشعرية ورمزيتها، والعلاقات الداخلية بينها، وما من سور في هذا المنهج بين الخبرة النفسية والصراع الاجتماعي والتشكيل اللغوي

(ص ١٦٠- ١٨٨). ولم يكن احتفاء شاكراً عبدالحميد بتفسير الاحلام والتحليل النفسي للعناصر الاولى مثل الماء والنار واساطير الموت والانبعاث مقصوراً على ذات الشاعر بل كان منصفاً في معظمه على نص القصيدة وألفاظها بل وحروفها.

أما عند تناول المنهج البنوي فلا يخفي صلاح فضل تعاطفه معه، وإبراز خصبه في التوجه الى ما يراه حاسماً في النص، أي أبنية الدلالة فيه ولكنه في كتابته عموماً يفهم هذا المنهج فهماً خاصاً به. انه يقول حيناً ان انتاج الدلالة في الشعر يقوم على الصراع بين البنية القصصية والغنائية، وعلى اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقي (الكنائي) وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالي (الاشعاري) والصراع عنده لا يشير الى غلبة أي محور. (٢) وهو في فقرة أخرى من دراسته عن انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل يتساءل «هل يمكننا أن نقول ان ما وصل اليه العالم اللغوي الكبير «رومان» ياكوبسون من ان وظيفة الشعر هي «عرض» مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالي مع المستوى السياقي يفسر بنية هذا الشعر؟ ويعني انه كلما تحقق في مستوى السياق الدرامي اكبر قدر من التكتيف المجازي والاستبدالي في الموسيقى والصور والمصاحبات اللغوية، وكلما تحقق في هذا المستوى الاستبدالي من روح التنامي والتكامل السياقي بفضل المفاعلات الدرامية ما يكاد يجعله يذوب في بنية سطحية، كلما تعانق هذان المحوران واشتمل أحدهما على بعض خصائص الآخر وتحققت قيمته في ظله تحقق أكبر قدر من الشاعرية والفاعلية الوظيفية في الشعر. (٣)

ونرى الناقد في مقال «نص شعري وثلاثة مناهج نقدية» الذي تعرضه، يقول انه بالبحث عن احتدام للتوتر بين نموذج البنيتين القصصية والغنائية، فانه يعثر على سيادة التعبير المباشر الذي يكاد يخلو من أي أثر للمجاز والتصوير، وغلبة الاسلوب القصصي في مقطوعة شوقي. ومع ذلك يصل الى أنها تمثل صورة شعرية كلية. يتم التقاطها بحيث تقوم فيها وحدات القص بوظيفة المجاز في تكوين البناء الخيالي للصورة

الشعرية وضمن تأثيرها الجمالي. أي أن الصراع بين المحورين الرئيسيين المستوى الاستبدالي (الاستعاري) والمستوى التجاوري (الكنائي). - (الفناني والقصصي) هو مجرد اختلاف يمكن تجاوزه بحيث يعبر المحور القصصي في كلفته عن استعارة غنائية. أي لن نجد عند صلاح فضل ما نجده عند ياكوبسون من تمييز حاد بين المحورين. وحينما نقارن بين قراءة صلاح فضل لفكرة ياكوبسون وقراءة شكري عياد لها، نجد أن شكري عياد يذهب الى أن ياكوبسون حاول أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية بأن قال ان هذه اللغة تتميز بسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي. ويرى شكري عياد انه لا جديد في عبارة ياكوبسون المشهورة الا البراعة في الحيك ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الافقي والمحور الرأسي. فسوسير يقول ان هناك طريقتين متكاملتين غير متعارضتين للتحليل اللغوي عموماً (لا لتحليل النصوص الشعرية على وجه الخصوص): احدهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من واديهما أي تماثلها (والتي لم تذكر في النص) أما لأن الاشتقاق يربط بينها وأما لتقارب في المعنى عن طريق الترادف أو العموم أو الخصوص أو نحوها. فزاد ياكوبسون على ذلك أن أساس العلاقة الأفقية هو المجاورة وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر أو التشابه أو التضاد. فسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي معناه أن تصبح العلاقة في النص المقروء (لأننا بطبيعة الحال نقرأه بطريقة أفقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور. ويصل شكري عياد من ذلك الى أن هذا القانون العام للغة الشعرية لم يزد على أن كرر شيئاً معروفاً ومفصلاً عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى، وهل الجنس والطباق والمقابلة ومراعاة الخطير والتكرار ورد العجز الى الصدر... الخ الا أمثلة قليلة لما أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد في العبارة. فان كان لياكوبسون فضل ادخال هذه الصور تحت قانون عام فان اعتبار هذا القانون مميّزاً للغة الشعرية يبدو (عند شكري عياد) غير مقبول والا لوجب

أن يكون القاضي الفاضل أشعر من شكسبير.(٤)

ونعود الى صلاح فضل ويبحث في القصيدة عن البنية الدالة من مدخل الثنائية (التعارض الثنائي الاثير لدى البنيوية) القائمة بين مجموعتين من الحقول الدلالية وتكرارهما. ويشمل الحقل الأول مفردات الخداع والغرور والتناسي والتجاهل ويعد الجامع المشترك فيه الاختلاف بين المظهر والحقيقة، بينما يضم الحقل الثاني جملة أخرى من المفردات مثل النظرة والابتسام والسلام والكلام والموعد واللقاء... الخ، والجامع المشترك بينها اتفاق المظهر والحقيقة. والتضاد بين الحقلين يلخص التضاد بين الزيف والصدق وعالم الزيف هو عالم الآخرين بينما عالم الصدق هو دنيا الشاعر. أما هي فقد كانت تقع في عالم الصدق مع الشاعر حتى فتنت وخضعت للغواية فسقطت في حжим الآخرين، وبقي شوقي وحده في جنة الشعراء.

وقد تختلف قراءة أخرى فاحصة لمقطوعة شوقي لا ترى فيها ثنائية المظهر والحقيقة، بل ثنائية الحب العفيف الدائم والعلاقات السريعة السطحية. ان كلمة «خدعوها» في أول بيت لا تشير الى معاني الكذب والمخاطلة لأن المحبوبة جميلة بالفعل، وطبيعتها كطبيعة الغواني تدفعها الى الارتياح للثناء، فكلمة تغرهن أيضا مثل كلمة خدعوها في غير موضعها، ترى هل كان العاشق العفيف لا «يقول» لها انها حسناء ولا يقدم لها أي «ثناء». ان شناسيا له ناجم عن كثرة الصغرى، والاشياء التي كانت بين الشاعر والحسناء خاضعة لرقابة العفاف، ولكن ذلك العفاف يرجع الى الشاعر فهي التي تنازعه ثوبه، وهو عصى الثوب. وما تلبث وهي راغبة فيه الى حد منازعته الثوب ان يمتدح أخلاق الشعراء لانهم يتأون عن الحرام، وتدعوهم الى مواصلة الإعراس عن اغراء «العذارى» لهم. فأولئك «العذارى» اللواتي حسب اللفظة لم يمسهن إنس ولا جان هن اللواتي، تهفو قلوبهن الى تجريد الشاعر من هؤلاء الشعراء من ثيابها لأن قلوبهن هواء، ثم بعد ذلك تتوجه العذراء الى الشعراء جماعة بأن يتقوا الله في قلوب العذارى. وقد تكون المقطوعة ركيكة تعجز عن بناء مشهد متماسك يقرأ على خلفيته، فالحسناء مقبلة

متلهفة بلا ارادة فإذا صدت لجأت الى استدعاء تقوى الله لتحيي بالشعراء الذين لا تنقصهم تلك التقوى ثم ترضى لتجاهل العاشق العفيف. فالسرد القصصي مبتور متناثر مفكك. ولا تشير كلمات النص الى طبقة أو مجتمع مفتوح أو مغلق فهي كلها ترجع الى معجم الغزل التقليدي من امرؤ القيس الى عمر بن أبي ربيعة. ولا نعرف شيئا عن تلك الحسناء أهي عاملة في مصنع تلهو أيام الأحاد أم سكرتيرة في مكتب، ولعل كلمة «العذارى» تبعد القارئ عن فكرة المجتمع المفتوح متعدد الاغراءات. فنحن هنا أمام ثنائية تعجز عن ان تكون ثنائية حقيقية بين التشابه والاختلاف ويعجز المنهج «المضموني» المحبط عن أن يجد فيها شيئا يرشده الى طرق الحياة او الطبقة او أبنية الوعي كما يعجز المنهج النفسي المزعوم عن أن يجد في ركاكتها ذاتا تمتلك وجودا داخليا يقبل التحليل. وتتعرض محاولة المنهج البنيوي في أن يجد وسط تضميناتها السطحية من التراكيب الغزلية المتناثرة ثنائية دالة. فثنائية التقوى/ المعصية التقليدية التي قد تهبط الى اخلاقية مركوزة في طبيعة الرجل الشاعر، ودنس مركوز في المرأة لا يستطيع جناحها أن يحملها صور القصيدة، ولا يتحسر الشاعر على فقدان هذه الحسناء وحبها. ولن نجد تجليات مقنعة لثنائية الحقيقة/ الزيف. فلا نستطيع ان نجد تجربة حب متكاملة في لغة القصيدة، فالشاعر يقف عند وصف الحبيبة بأنها غانية ككل الغانيات يفرها الثناء السطحي المقنن على القول بأنها حسناء، وهي ضعيفة الذاكرة مختلفة الحكم لا تميز بين المعجبين، سهلة التخلي عن العفة وتظل مع ذلك عذراء، فما هي الحقيقة في ذلك الحب، إن الشاعر يقدمها (الحسناء) في صورة تنطبق بنص تميمات القصيدة على كل أمثالها، وكان من الممكن أن يقع هو أيضا في غرام كثرة من الأسماء الانثوية التي لا تختلف عنها في شيء فعلاقته بها علاقة زائفة لا حقيقة فيها إلا إذا اعتبرنا «الحقيقة» هي عفاقه الجاهز العصي على الاغواء، حتى دون أن يهم بها. ولو كان الأمر يتعلق «بحقيقة الحب» لذكر النص أي محاولة من جانب الشاعر العاشق التقى النقي الذي يحجم عن الوقوع في

الشعر، فالشعر عندهم ينزع الألفة عن الأشياء والأفكار والتركيب اللغوية التي أصبحت آلية في الاستخدام اليومي، وهو لذلك يضفي طراجة على إحساسنا بالحياة والتجربة، ولا فرق عندهم بين شعر شفاهي وشعر مكتوب، ولعل صلاح فضل يقيم بذلك فاصلا بين لذة الشعر العربي التي تخضع المخالفة للتوقع (دون أن يتعرض لدلالة ذلك من أن هذا الشعر يؤكد نمطية الاستجابة وخضوعها للعرف السائد المتحجر والأيديولوجية البالية المهيمنة) وبين لذة أخرى تنزع الألفة وتقوم على التخریب والأدهاش، وتجديد الاحساس بالحياة خارج قوالب الإدراك المفروضة (الفتح أمام الحياة). فهما عنده لذتان «جماليّتان»، لا يفاضل بينهما ويجعل أحدهما خصيصة عربية.

وفي ختام الدراسة يتساءل صلاح فضل عن مدى نجاح كل من المناهج الثلاثة في التعرف على مقطوعة شوقي التي افترض أن بها عناصر شعر يتعين التعرف عليها. وإسرار تركيب وعبق تجربة حيوية وفنية وهو لا يطرح للتساؤل توفر هذه العناصر الشعرية في تلك المقطوعة، ولا مقاييس تقييمها عند هذه المناهج المختلفة. وهذه الحيرة قد أجاب عنها التحليل المفترض عنده لتناول هذه المناهج للقصيدة، فقد ركز على أن المنهجين الاجتماعي والنفساني لا يتعرضان لخصوصية الشعر ولا للفن، أما المنهج البنوي الذي يمتدحه (وهو منهج شديد الفائدة) فقد صمت عند التطبيق عن أن يقول شيئا عن ضالة القيمة الفنية للمقطوعة على الرغم من عظمة مؤلفها فهي من كتابات الصبا.

الهوامش

- ١ - فصول مارس ١٩٨٧ من ص ٢٥١ - ٢٥٧
- ٢ - صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية. الهيئة العامة للصور الثقافية ديسمبر ١٩٩٣، ص ١٧
- ٣ - المرجع نفسه ص ٣٩
- ٤ - شكري عياد، موقف من البنوية، فصول يناير ١٩٨١ ص ١٩٨

١٩٩

المعصية للارتباط المستمر بالمعشوقة كما تؤكد شفرة تقوى الله في القصيدة، ولكن لا شيء من ذلك، وما من إيماء إلى أي شيء عن «حقيقة» أنهما كانا يتهايان من الهوى ما يشاءان، إنه هوى يمارس بالملابس الرسمية وهذا هو كل ما يشاءان، دون مستقبل «حقيقي».

وسنجز أيضا عن أن ننقل من هذا المستوى القصصي المجزأ المبتور إلى صورة شعرية كلية فالحكمة الشائعة التعميمية عن الغواني والعداى بكل سطحيتها، وكذلك عن الفراق الذي قد يكون فيه دواء أو قد يكون فيه الداء هي قول جاهز سابق للتجربة القصصية في القصيدة وينطبق على ما يأتي بعدهما، وهو قول تجريدي بلا دلالة مجازية.

ونعود إلى النقد البنوي الذي يتتبع بنية التكرار الدلالي ويختبر مدى هيمنتها لا في هذه المقطوعة وحدها بل في شعر شوقي عموما. ويجتزئ الناقد من شعر شوقي أبياتنا من خارج سياقها الفني جرت مجرى الحكمة السائرة هي:

• وطني لو شغلته بالخلد عنه

نازعني إليه في الخلد نفسي

• وإنما الأم الأخلاق ما بقيت

فإن هو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

••• قلب دون رأيك في الحياة مجاهدا

إن الحياة عقيدة وجهاد

ويرى الناقد أن هذه البنية التكرارية من أقوى ضمانات نجاح شعر شوقي جماهيريا لأنها استجابة لخاصية ببنائية قد تكون جوهرية في الثقافة العربية السماعية، لأنها تركز على مبدأ جمالي يتمثل في إشباع التوقع، بالرغم من بعض المخالفة. وربما كانت عيون شعر شوقي الشهيرة ليست سوى تحقيق لهذا المبدأ مبدأ إشباع توقع المستمع مع بعض المخالفة. وتوليد لذة الشعر العربي المسيطرة على غيرها من لذات المفاجأة والدهشة والغواية (ص ٢٥٧).

وهذا المبدأ الجمالي عند صلاح فضل يكاد يكون النقيض من المبدأ الجمالي الذي يؤكد الشكلانيون الروس وبعض البنويين عن أدبية الأدب وشعرية

ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك

فريدريك جيمسون

ترجمة: عابد اسماعيل *

إن مفهوم ما بعد الحداثة ليس مقبولاً أو حتى مفهوماً بشكل واسع اليوم. بعض الرفض يتأتى من عدم الإحاطة بالأعمال التي يغطيها، والتي يمكن أن توجد في كل الفنون: شعر جون أشبيري، على سبيل المثال، وحتى في كثير من الأشكال الأبسط من الشعر المحكي الذي جاء كردة فعل ضد الشعر الحدائي الأكاديمي الساخر والمعد في الستينيات: ردة الفعل على العمارة الحديثة، وبشكل خاص ضد الأبنية العملاقة ذات الطراز العالمي، وأبنية اللهب والسقوف المزخرفة التي احتفى بها روبرت فينتوري في بيانته (التعلم من لاس فيغاس): أندي وار هول، وفن البوب، وتلك الأشكال الأكثر راهنية من الواقعية الفوتوغرافية: في الموسيقى، ولحظة جون كيج، وذاك المزج بين الأساليب الكلاسيكية و «الشعبية» مؤخراً لدى مؤلفين موسيقيين من أمثال فيليب غلاس وتيري رايلي، وموسيقى الروك والموجة الجديدة كما تقدمها فرق من مثل (Clash) و (Talking Heads) و (Gang of Four): في السينما، وكل ما يأتي من غودارد -الفيلم الطليعي المعاصر وكذلك الفيديو - وهناك أيضاً الروايات المعاصرة أيضاً، حيث أعمال ويليام بوروز و توماس بينشون وإسماعيل ريد من جهة، والرواية الفرنسية الجديدة من جهة أخرى، والتي يمكن أيضاً اعتبارها من بين التنوعات التي يمكن أن يقال عنها ما بعد حداثة.

هذه القائمة يمكن أن توضح أمرين معاً: أولاً، جميع أشكال ما بعد الحداثة المذكورة أعلاه انبثقت كردات فعل خاصة ضد الأشكال المكرسة للحداثة الرفيعة، وضد هذه

أن المنظرين
الاجتماعيين، والمحلين
التفاسيين، واللفويين
يتناولون، جميعاً،
فكرة أن ذلك النوع من
الفردانية والهوية
الشخصية شيء من
الماضي، وأن الفرد
التقديم أو الفاصل
الفرداني «ميت»، بل
أنه يمكن للمرء أن
يصف مفهوم الفرد
التفرد والأساس
النظري للفردانية
أيديولوجياً.

* شاعر وأكاديمي من سوريا

من الأجناس الأدبية وأنواع الخطاب يمكن العثور عليها في ما يُسمى أحياناً بالنظرية المعاصرة. قبل جيل من الآن، كان ما يزال يوجد خطاب تكنيكي للفلسفة المحترفة- الأنظمة العظيمة لساوتر أو الظاهراتيين، أعمال ويتغنشتين أو الفلاسفة التحليلية أو فلسفة اللغة العامة- وكان باستطاعة المرء أن يميز عنها الخطاب المختلف الآخر تماماً للمناهج الأكاديمية- العلوم السياسية، على سبيل المثال، أو علم الاجتماع، أو النقد الأدبي. لدينا اليوم، وبازدياد، نوع من الكتابة يسمى ببساطة «نظرية» وهي جميع هذه الأشياء كلها وليست أيًا منها في وقت واحد. هذا النوع الجديد من الخطاب، والذي ارتبط اسمه عامةً بفرنسا وما يسمى المدرسة الفرنسية، يصبح واسع الانتشار ويشير إلى نهاية الفلسفة بعد ذاتها هل عمل ميشيل فوكو، على سبيل المثال، يمكن تسميته فلسفة، تاريخ، نظرية اجتماعية أم علم سياسي؟ إنه غير قابل للحسم، كما يقال هذه الأيام، وسوف أقترح أن «خطاباً نظرياً، كهذا يمكن أيضاً إدراجه ضمن تجليات ما بعد الحداثة.

الآن، يجب أن أقول كلمة حول الاستخدام المناسب لهذا المفهوم: إنه ليس مجرد كلمة أخرى لوصف أسلوب معين. إنه أيضاً، على الأقل حسب استخدامي له، مفهوم تطبيقي تكمن وظيفته في الربط بين ظهور خصائص شكلانية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية والنظام الاقتصادي الجديد- وهذا ما يشار إليه مجازياً بالحديث، ومجتمع الاستهلاك أو المجتمع ما بعد الصناعي، ومجتمع وسائل الإعلام أو المشهد أو الرأسمالية متعددة الجنسيات. هذه اللحظة الجديدة من الرأسمالية يمكن إرجاعها إلى ازدهار ما بعد الحرب في الولايات المتحدة في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، أو، في فرنسا، منذ تأسيس الجمهورية الخامسة في عام ١٩٥٨. حقبة الستينيات كانت بطرق عديدة حقبة انتقالية أساسية، وفترة شهدت بزوغ النظام العالمي الجديد (الاستعمار الجديد، الثروة الخضراء، الأنتمة والمعلومات الإلكترونية) وفي الوقت ذاته شهدت زواله وتصدعه بسبب تناقضاته الداخلية نفسها، إضافة إلى المقاومة الخارجية. أريد هنا أن أرمس بعضاً من هذه الطرق التي تعبر من خلالها ما بعد الحداثة الجديدة عن الحقيقة الداخلية لذاك النظام الاجتماعي الجديد للناهض

أو تلك من أشكال الحداثة الرفيعة المهيمنة في الجامعة والمتحف وشبكة الفن التشكيلي والمؤسسات. هذه الأساليب المقموعة والمحاربة سابقاً- التعبيرية التجريدية، الشعر الحدائي العظيم لباوند، واليويت وولاس ستيفنسون؛ والأسلوب الدولي (لي كورييه، فرانك رايت، ميز)، سترافينسكي؛ جويس، بروست، ومان -التي كان يُنظر إليها من قبل أجدادنا على أنها فضائحية وصامة، كانت بالنسبة للجيل الذي وصل إلى بوابة الستينيات بمثابة المؤسسة العدو- ميتة، خائفة، محنطة، وأوابد متحجرة يجب على المرء تحطيمها والإتيان بشيء جديد. هذا يعني أن ثمة أشكالاً عديدة ومختلفة ما بعد الحداثة تتناسب طردياً مع أشكال الحداثة القائمة، حيث أن تلك الأشكال الأنفة كانت، على الأقل، ردود فعل خاصة ومحلية ضد تلك النماذج. هذا بوضوح لا يجعل محاولة وصف ما بعد الحداثة أكثر سهولة، بما أن وحدة هذا الهاجس -إذا كان يتطلى بوحدة- لا تعطى في ذاته بل في الحداثة ذاتها التي يحاول استبدالها.

السمة الثانية لهذه القائمة من أشكال ما بعد الحداثة تكمن في محو بعض الحدود المفتاحية أو الفواصل فيما بينها، والأبرز نصف التمييز الأكثر قدماً بين الثقافة الرفيعة وبين ما يُسمى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية. ربما كان هذا من أكثر التطورات للاكتئاب من وجهة النظر الأكاديمية والتي كان لها تقليدياً مصلحة راسخة في الإبقاء على دائرة الثقافة العالية أو ثقافة النخبة ضد البيئة المحيطة من ثقافة الرعاع، وما طرحه المسلسلات التلفزيونية وثقافة «دليل القارئ»، وذلك من خلال نشر مهارات صعبة ومعقدة للقراءة والإصغاء والملاحظة لرميدها. غير أن بعض نماذج ما بعد الحداثة الجديدة انبهرت بوجه خاص بذلك الأفق الكلي من الدعاية والبنادق، وسلاهي لاس فيجاس، والبرامج الليلية المتأخرة، وسينما هوليوود من الدرجة (B)، وما يسمى الأدب الثانوي وكتب الأخيولة والرومانس ذات الأغلفة الورقية في المطارات، والسير الشعبية، وكتب الأنغاز والجريمة والخيال العلمي أو رواية الفانتازيا. إنها لم تعد «تقتبس» تلك «النصوص» مثلما كان يفعل جويس، أو ماهرل، بل تقوم بدمجها إلى درجة أنه يصبح من الصعب رسم الحد الفاصل بين الفن الرفيع والأشكال التجارية. مؤشر آخر مختلف قليلاً عن عملية طمس النماذج الأقدم

والطاقة التواصلية التي يحتفل بها أوروبا في مقالته الشهيرة مثلاً) يمكن للمرء أن ينظر إلى المسألة بالطريقة التالية: ربما كانت البعثة الهائلة والخصخصة التي طالت الأدب الحديث- انفجاره على شكل أساليب خاصة وتقنيات أسلوبية نافرة- تشي بنزعات أكثر عمقاً وشمولية في الحياة الاجتماعية ككل. إذا افترضنا أن الأدب الحديث والحدائق- أبعد من أن تكون نوعاً من الفضول الجمالي المتخصص- تنبأ حقاً بالتطورات الاجتماعية وفقاً لهذه الخطوط، وإذا افترضنا أنه منذ تلك العقود التي انبثقت فيها الأساليب الحديثة العظيمة، بدأ المجتمع بالتفكك بهذه الطريقة، حيث كل مجموعة تتحدث لغة خاصة تظهرها، وكل مهنة تطور عرفاً خاصاً أو خطاباً يخصها، وأخيراً كل فرد ينتهي به المطاف ليكون جزيرة لغوية معزولة، منفصلاً عن كل ماعداه؛ في حالة كهذه، فإن احتمال وجود أي عرف لغوي يستطيع المرء من خلاله أن يتحكم باللغات الخاصة والأساليب الغرائبية لابد أن يتلاشى، وسيتهيء بنا الحال إلى أن لا نملك شيئاً سوى التعددية الأسلوبية والمغايرة.

هذه هي اللحظة التي ظهرت فيها تقنية المزج، والمحاكاة، هو تقليد أسلوب فريد أو غريب، وارتداء قناع لغوي، والتكلم بلغة مينة؛ لكنه ممارسة حيادية لتلك المحاكاة التنكرية، مع غياب الدافع البراني للمحاكاة، وغياب الهاجس الهجائي، وغياب الضحك، وغياب ذاك الشعور الكامن بوجود شيء سوي يظهر- بالمقارنة مع ما تتم محاكاته- بأنه مضحك وهزلي. المزج- محاكاة بهيئة، محاكاة فقدت حسها بالطريقة: المزج هو أن تحاكي ذاك الشيء الطريف، وهو تلك الممارسة الدائرية لذاك النوع من المفارقة البيضاء ومقارنتها مع ما سواه وبين بوشى المفارقات المستمرة والهزلية للقرن الثامن عشر، مثلاً. غير أننا نريد الآن أن نضيف قطعة جديدة لهذه الأهمية، والتي يمكننا أن تساعدنا في تفسير لماذا تكون الحدائق الكلاسيكية شيئاً من الماضي، ولماذا يجب أن تعتل ما بعد الحدائق مكانها. هذا المكون الجديد هو ما يدعى، عامة، «موت الفاعل»، أو لنقولها بلغة أكثر تقليدية، نهاية الفردية كفردية. الأشكال العظيمة للحدائق، كانت تقوم، كما نؤمنها، على ابتداء أسلوب شخصي خاص، لا يمكن للمرء أن يخطئه، مثل بصمة الإبهام، وكالجسد، غير

حديثاً من الرأسمالية المتأخرة، لكنني سأحدد الوصف بمنحنيين اثنين هامين فقط، والذين سأدعوهم الفصام (schizophrenia) والمزج [بين أساليب عديدة (pastiche)] وسوف يقدمان لنا فرصاً لتتجسّد حقيقة التجربة ما بعد الحدائق للمكان والزمان بالترتيب.

إن أكثر الخصائص أو الممارسات أهمية في ما بعد الحدائق اليوم هو المزج يجب أولاً أن أشرح هذا المصطلح، والذي يعامل الناس عامة إلى دمجه أو الخلط بينه وبين تلك الظاهرة الصوتية المرتبطة به المسماة محاكاة ساخرة (parody) إن كلاً من المحاكاة والمزج يتضمنان التقليد، أو، بصورة أفضل، محاكاة أساليب أخرى، ويشكل خاص، طرائق أسلوبية نافرة ونيضات أسلوب بعينه. من الواضح أن الأدب الحديث بشكل عام يوفر حقلاً غنياً جداً للمحاكاة، بما أن كتاب الحدائق العظام تميّزوا من خلال ابتكار أو إنتاج أساليب فريدة حقاً. فُكر بالجملة الفونكتورية الطويلة التي تميّز صور الطبيعة النموذجية لدى د.ه. لورانس؛ فُكر بالطريقة الغريبة في استخدام التجريديات لدى ولاس ستيغنس؛ فُكر أيضاً بالطرائق الأسلوبية للفلاسفة، لدى هيدغر على سبيل المثال، أو سارتر؛ فُكر بالأساليب الموسيقية لماهرل أو بروكوفيف. جميع هذه الأساليب، بغض النظر عن اختلاف بعضها عن بعض، متقاربة في هذا: كل منها لا يمكن أن نخطئه أبداً، وما إن نخطئه، لا يمكن أن نخطئه بينه وبين أي شيء آخر.

تقتضئ المحاكاة الساخرة فريدة هذه الأساليب وتستفيد من غرائبيتها وشذوذها بحيث أنها تنتج تقليداً يسخر من الأصل. لن أقول إن الهاجس الهجائي متعمد في جميع أشكال المحاكاة، وفي جميع الأحوال، لابد للهجة الجيدة أو العظيمة أن يملك تعاطفاً سرياً مع الأصل، مثلما أن المقلد لابد أن يملك القدرة على وضع نفسه في مكان الشخص المقلد. مع ذلك، إن التأثير العام للمحاكاة- سواء أكان يقف وراءها التعاطف أم النقد- هو أن تظهر السخرية من الطبيعة الخاصة لهذه العادات الأسلوبية النافرة ويذخها الغرائبي فيما يتعلق بالطريقة التي يتحدث أو يكتب فيها البشر. إذن خلف كل محاكاة يكمن شعور بأن ثمة عرف لغوي يمكن من خلاله، وبالمقارنة معه، التهمك والسخرية من أساليب الحدائق العظام.

ولكن ماذا يحدث إذا كف المرء عن الاعتقاد بوجود لغة سوية، ولغة عادية، وعرف لغوي (ذاك النوع من الوضوح

خاضع للمقارنة. غير أن هذا يعني، بشكل ما، أن الجمالية المدائية مرتبطة، عضوية، بمفهوم الذات الفردية والهوية الخاصة، بالشخصية الفردية والفردانية الفردية، والتي نتظر منها أن تولد رؤيتها الفردية للعالم، وصياغة أسلوبها الفريد، والتميز.

مع ذلك، نجد اليوم، ومن أكثر من منظور متميز، أن المنظرين الاجتماعيين، والمحللين المتفانين، وحتى اللغويين، هذا إذا لم نتحدث عنا نحن العاملين في حقل الثقافة والتغيير الثقافي والشكلاني، يتناولون، جميعاً، فكرة أن ذلك النوع من الفردانية والهوية الشخصية شيء من الماضي، وأن الفرد القديم أو الفاعل الفردي «ميت» بل أنه يمكن للمرء أن يصف مفهوم الفرد المتفرد والأساس

النظري للفردانية أيديولوجياً. ثمة في الواقع، موقف حول هذا الأمر، أحدهما أكثر راديكالية من الآخر الأول يرضى بالقول، نعم، ذات يوم، في العصر الكلاسيكي للرأسمالية التنافسية، وفي أوج العائلة النووية، وظهور البرجوازية، كان ثمة ما يسمى الفردية، والفاعلين الأفراد. ولكن اليوم، في عصر الرأسمالية المتحدة، وما يُسمى إنسان التنظيم، في عصر البيروقراطية في العمل، وفي الدولة، والانفجار السكاني - هذا الفرد الفاعل البرجوازي الأقدم، لم يعد له وجود.

أما الموقف الثاني، الأكثر تطرفاً، فيمكن تسميته بالموقف ما بعد الهنوي. وهو يضيف أنه ليس الفرد البرجوازي شيئاً من الماضي فحسب، بل إنه أيضاً خرافة، ولم يكن موجوداً أبداً، ولم تكن توجد ذوات مستقلة من هذا النمط. والحال، أن هذه البديعة ليست سوى تعميم فلسفي وثقافي سعى إلى إقناع الناس بأنهم «كانوا» يتحلون بذوات فردية، ويمتلكون تلك الهوية الشخصية المتفردة.

بالنسبة لما يخص غاياتنا، ليس من المهم، على وجه التحديد، أن نقرر أيًا من هذين الموقفين هو الصحيح. (أو أيهما أكثر متعة وخصوصية) ما يجب أن نستخلص من كل هذا هو محنة جمالية، إذ إذا كانت تجربة وأيديولوجية الذات الفردية، التجربة والأيديولوجيا التي غذت الممارسة الأسلوبية للحداثة الكلاسيكية، كانت قد انتهت ومضى أولها، فإنه لم يعد واضحاً ماذا يترقب على كتاب وفناني الفترة الراهنة أن يفعلوه. ما هو واضحٌ فحسب هو أن النماذج الأقدم - بيكاسو، بروس، ت.س. إليوت - لم تعد

تعمل، (بل تسبب، إيجابياً، أذى ما) بما أنه لا أحد يملك ذلك النوع من الأسلوب الفريد والخاص. يتحيز له إمكانية التعبير. وهذه بالضبط ليست مجرد مسألة «سيكولوجية»: علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار الثقل الهائل لسبعين أو ثمانين عاماً من الحداثة الكلاسيكية نفسها. ثمة شعور آخر بأن كتاب وفناني الوقت الحاضر لم يعد يقدرون ابتكار أساليب وعوالم جديدة. فهذه ابتكرت لتوها، والمتاح هو ابتداء عدد محدود من التوليفات، وقد نظرنا للتو في تلك النماذج الأكثر فريدة بينها. إذن، إن ثقل التقليد الجمالي الحداثي - الميت الآن - «يخيم على عقول الأحياء كالكابوس»، كما يقول ماركس في سياق آخر

من هنا، مرة أخرى، كانت ولادة المزج بين الأساليب (pastiche) إذ في عالم لم يعد فيه الابتكار الأسلوبى ممكناً، لم يبق هناك سوى تقليد الأساليب الميتة، والتكلم من خلال الأفتنة، وأصوات الأساليب لذلك المتحف المتخجل. ولكن هذا يعني أيضاً أن الفن المعاصر أو ما بعد الحداثي سيدور حول الفن نفسه بطريقة ما جديدة، بل ويعني أيضاً أن إحدى غاياته الجوهرية تضرع الإخفاق الضروري للفن والبعد الجمالي، وإخفاق الجديد، والارتباك للماضي وبما أن هذا يمكن أن يبدو تجريدياً جداً، أريد أن أعطي بعض الأمثلة. أحدها شائع ومهم جداً بحيث أننا نادراً ما نربطه بأشكال التطور التي

شهدها الفن الرفيع ونوقشت هنا: الممارسة الخاصة لطريقة المزج ليست فعالية ثقافية متعالية، بل تدخل في صلب الخقافة الجماهيرية، وهي تعرف عموماً «بفيلم النوستالجيا» (أو ما يطلق عليه الفرنسيون بكل أناقة «أسلوب الاستبطان la mode retro») وعلينا أن ننظر إلى هذه الفئة بطريقة موسعة. إذ لا شك أنها تتضمن فحسب، وبالمعنى الضيق، أفلاماً عن الماضي، وعن لحظات أجيال في الماضي. ومن بين هذه الأفلام الرئيسية من هذا «النمط» الجديد (إذا كان حقاً نمطاً) فيلم (American Graffiti) للمخرج لوكاش، والذي أراد، إبان عرضه في عام ١٩٧٣، أن يعيد القبض على جميع الخصائص المثالية والمناخية لحقبة الخمسينيات في الولايات المتحدة، وتحديدًا أمريكا في عهد أيزنهاور. فيلم بولانسي العظيم (Chytnetown) يفعل الشيء نفسه بالنسبة لحقبة الثلاثينيات، وكذا يفعل فيلم بيرتولوتشي (The Conformist) ضمن السياق الأوروبي

لكن ماذا يحدث إذا كفت المرء عن الاعتقاد بوجود دلفة سوية، ولغة عادية، وعرف لغوي

يحاول، في الواقع، أيضاً أن يقارب تلك الفترة استعارياً، من خلال التركيز على قصص المغامرات السائدة آنذاك، (والتي لم تعد ملكتنا الآن).

دعوني الآن أناقش شروذاً طريفاً آخر يمكنه أن يأخذنا أبعد باتجاه فهم فيلم النوستالجيا بوجه خاص، وتقنية المزج بين الأساليب، من جهة أخرى. هذا يتضمن فضلاً عن ظهور مؤجراً يدعى (Body Heat) والذي يعتبر، كما استفاض العديد

من النقاد، إعادة ابتكار لفيلم (The Postman Always Rings Twice)

أو فيلم (Double Indemnity) (إن السرقة التناسية المخادعة

للحبيكات القديمة هي بالطبع إحدى خصائص تقنية

المزج). الآن، إن فيلم (Body Heat)، تقنياً، ليس فيلم

نوستالجيا، بما أن أحداثه تجري في بيئة معاصرة، في

قرية صغيرة في فلوريدا قرب ميامي، من جهة أخرى، إن

هذه الراهنية التقنية هي الأكثر غموضاً حقاً. سطور

التعريف بالعمل—هي دائماً ملمحنا الأول—كُتبت أو

طُبعت بأحرف من نوع An Deco-30 والذي لا يمكن إلا أن

يثير شجون الحنين (أولاً باتجاه فيلم China Town، بلا شك،

ومن ثم تتجاوز إلى دلالة استراتيجة معينة). كما أن أسلوب

البطل نفسه غامضاً: ويليام هيرت نجم جديد، لكنه لا

يتحلى بأي من الخواص الأسلوبية المتميزة للجيل السابق

من الممثلين الكبار مثل ستيف ماركوين، أو حتى جاك

نيكلسون، إذ إن دوره هنا في الفيلم، مزيج من خصائصهم

المميزة، يضاف إليها دور أقدم ذلك النمط الذي يميز

بوجه عام أداء كلارك غيبل. هنا أيضاً يوجد، بشكل

غامض، إحساس بالقدامة. يبدأ المفترج بالتساؤل لماذا

هذه تجري أحداث القصة، التي كان بالإمكان أن تقع في

أي مكان آخر، في بلدة صغيرة في فلوريدا، بالرغم من

مدلولاتها المعاصرة. يدرك المرء، بعد حين، أن لبنة من

القرية الصغيرة وطيفة استراتيجة مفصلية. إنها تنبئ

للفيلم أن يستمر دون الحاجة إلى معظم الإشارات

والإحالات التي يمكن نربطها بالعالم المعاصر، وبمجتمع

الاستهلاك—الأدوات والأيقونات، النسب المرتفعة، وعالم

الأشياء الذي يميز الرأسمالية المتأخرة. تقنياً، إذن، نجد أن

أشياءه (سياراته، على سبيل المثال) هي من منتجات

حقبة الثمانينيات، غير أن كل شيء في الفيلم يتأمر

لتعتيم تلك الدلالة المباشرة والمعاصرة، ما يتيح لنا

استقباله كعمل مرتبط بالنوستالجيا أيضاً—سرد يقع في

ماضٍ نوستالجي غامض، لا ملامح له، أو قل في حبة

والإيطالي للحقبة ذاتها، وتديداً المرحلة الغاشية في إيطاليا، وما إلى ذلك يمكننا أن نزيد على قائمة هذه الأفلام، ولكن لماذا تقع في خاتمة المزج بين أساليب عديدة؟ ليست أفلاماً تختص إلى نمط أكثر تقليدية، والمعروف بالفيلم التاريخي—نمط من السهل التعرف عليه، من خلال موازاته بشكل كتابي آخر، معروف جيداً، وهو الرواية التاريخية؟

لدي أسبابي في التفكير بأننا نحتاج إلى تصنيفات جديدة

لهكذا أفلام. لكن دعوني أضيف أولاً بعض الاستثناءات

لنفترض أنني اعتبرت (حرب النجوم) فيلم نوستالجيا؟

ماذا يمكن أن يعنيه ذلك؟ أظن أننا يمكن أن نتفق بأنه

ليس فيلماً تاريخياً عن ماضي المتدخل في مجراته.

دعوني أعرض ذلك بطريقة مختلفة قليلاً. إن من أهم

التجارب الثقافية للأجيال التي عاشت بين حقبتَي

الثلاثينات والخمسينات كانت عرض مسلسل (Buck Rogers)،

ظاهرة كل سبت، والذي يضم أوغاداً غرباء، وأبطالاً

أمريكيين حقيقيين، وبطلات يعانين الاكتئاب، وشعاع

الموت أو صندوق يوم القيامة، ومتسلق الجرف في

النهاية، والذي ينحصر حله الإعجازي بمشاهدته ظاهرة

السبت القادم. فيلم (حرب النجوم) يعيد خلق هذه التجربة

على شكل مزج بين الأساليب: بمعنى أنه لم يعد محدداً

النوع على منوال تلك المسلسلات بما أنها أصبحت بحكم

المنقرضة منذ أمد طويل. و (حرب لنجوم)، بعيداً عن كونه

هجاءاً عيبياً لتلك الأشكال، يلبي شوقاً عميقاً (وهل

يمكنني أن أضيف مكبوتاً؟) من أجل معايشتها من جديد،

وهذا ابتكار مركب يتيح للأطفال والراهقين، في أحد

مستويات الفيلم، أن يتلقوا المغامرات مباشرة، في حين

يمكن للمشاهدين البالغين، في مستوى آخر، أن يلعبوا رغبة

دفيئة، تضرب جذورها في النوستالجيا، من خلال العودة

إلى تلك الفترة الأقدم، ومعايشة رموزها الجمالية الغريبة

من جديد. الفيلم، استعارياً، فيلم تاريخي أو فيلم

نوستالجيا: إذ على نقض فيلم (American Graffiti) فإنه لا

يعود صياغة صورة عن الماضي في كليتها المعاشة، بل

يسعى، من خلال إعادة صياغة شعور وهيتة تلك الرموز

الجمالية الفنية المتعلقة بحبة أقدم (المسلسلات)، إلى

إيقاظ حسن بالماضي مرتبط بهذه الرموز بالذات. أما فيلم

(Raiders of the Lost Ark) فيحتل منطقة وسطى هنا: في جزء

منه، يتناول حبة الثلاثينيات، والأربعينيات، لكنه

أزلية من الثلاثينيات، خارج التاريخ. ويبدو لي أن هذه النزعة تشكل باطارد سمة أسلوب أفلام النوستالجيا التي تغزو وتستعمر حتى أفلام اليوم التي تصوّر بيئات معاصرة. وكأننا، كما يبدو، لم نعد قادرين اليوم، لسبب ما، على التركيز على حاضرتنا، ولم نعد قادرين على تقديم تشخيصاتنا الجمالية لتجربتنا الراهنة. ولكن، حتى إذا كان الأمر كذلك، فهذا ليس سوى اتهام دامغ للرأسمالية الاستهلاكية—أو على أقل تقدير، عرض مقلق، يثير الشفقة، من أعراض مجتمع لم يعد قادراً على التعاطي مع الزمن والتاريخ.

نعود، الآن، إلى سؤلنا، ولماذا يُعتبر فيلم النوستالجيا أو المزج بيت أساليب عدة (pastiche)، مختلفاً عن الرواية

الخرافية الأقدم أو الفيلم التاريخي. (سوف أضّم في هذه المناقشة أيضاً المثال الأدبي الرئيسي عن كل هذا، ويحضرني هنا روايات إ. ل. دوكتورو—رواية (Regime) ومناخها العام عن انصرام القرن، ورواية (Loone lake) التي تتحدث، في مجملها، عن حقبة الثلاثينيات. غير أن هذه، في تصوري، روايات تاريخية، في المظهر فقط إن دوكتورو فنان جاد، وأحد القلة من الروائيين اليساريين أو الراديكاليين الحقيقيين ممن يعملون اليوم. ولا ينقص من أهميته إذا أوحينا بأن سردياته لا تمثل ماضينا التاريخي، بقدر ما تمثل أفكارنا أو مفاهيمنا الثقافية المسبقة عن ذلك الماضي.) لقد انكفأ الإنتاج الفكري إلى داخل العقل، وإلى داخل الذات الفردية نفسها لم يعد بمقدور «الفاعل» النظر مباشرة خارج عينيّه إلى العالم الحقيقي من أجل البحث عن دلالة، بل يترقب عليه، كما هو الحال في كيف أطفالون، اقتفاء صوره الذهنية عن العالم كما تتجلى على الجدران الساجنة وإذا كان ثمة واقعية تبقت هنا، فإنما هي «واقعية» تنبثق من صدمة القبض على حالة السجين تلك، والإدراك — بغض النظر عن غرائبية الأسباب— بأننا أصبحنا

محكومين بالبحث عن ماضٍ تاريخي عبر تلك الصور والمفاهيم المسبقة المتوهمة عن الماضي، والتي تظلّ نفسها، إلى الأبد، عvisية على التحقق.

أريد الآن أن أعود إلى ما اعتبره الخاصة للرئيسة الثانية لما بعد الدعاية، وتحديدًا علاقتها الخاصة بالزمن—والتي

يمكن للمرء أن ينعتها بـ«التفاصيل»، والتي أجد من المفيد مناقشتها في ضوء النظريات الراهنة للشيزوفرينيا. أسأرج إلى استباق عدد من المفاهيم الخاطئة التي يمكن أن تتأثر حول استخدامي لهذه الكلمة: إنها هنا وصفية وليست تشخيصية. أنا بعيد كل البعد، في الحقيقة، عن الاعتقاد بأن أهم فنان ما بعد الحدائة—جون كيج، جون آشبري، فيليب سوليزن، روبرت ويلسون، آندي وار هول، اسماعيل ريد، مايكل سنو، بل وحتى صامونيل بيكيت نفسه—هم، بأي حال من الأحوال، أناس يمانون من الشيزوفرينيا. وليست الفكرة هنا تشخيص يقوم على سبر الشخصية والثقافة ضمن سياق مجتمعنا وفنوننا. ثمة أشياء أكثر ضرراً يمكن أن يقال عن نظامنا الاجتماعي لا يمكن أن يوفرها البحث النفسي الشعبي. كما أنني لست متأكداً بأن مفهوم الشيزوفرينيا الذي سأعرضه بعد قليل—وهو مفهوم طوّره بشكل موسّع عالم النفس الفرنسي جاك لاكان—سريعاً دقيق. لكن ذلك لا يهم كثيراً أيضاً فيما يتعلق بغرضي.

إن أصالة فكرة لاكان في هذه المنطقة تكمن في اعتباره الشيزوفرينيا، جوهرياً، اضطراباً لغوياً. وفي ربطه التجربة الشيزوفرينية بمنظور كلي لتعلم اللغة بوصفها الحلقة الأساسية المفقودة في المفهوم الفرويدي لتشكّل أنا الفرد الناضج وقد فعل لاكان ذلك من خلال تقديم نسخة لغوية لعقدة أوديب لا يوصف فيها النزاع الأوديبي في ضوء الفرد البيولوجي الذي يرى نفسه خصماً في نيل انتباه الأم، بل في ضوء ما يسميه «اسم الأب» حيث يُنظر إلى السلطة الأبوية الآن باعتبارها وظيفة لغوية.

أما بالنسبة للغة، فإن نموذج لاكان الآن بنوي متطرف، يقوم على مفهوم الإشارة اللغوية باعتبارها مؤلفة من عنصرين (أو ربما ثلاثة). تصاغ الإشارة، الكلمة، النص، كعلاقة بين دال (signifier) شيء مادي، صوت الكلمة، نصّ النص—ومدلول (signified)، أي «معنى» الكلمة المادية أو النصّ المادي. العنصر الثالث هو ما يُصطلح على تسميته بموضوع الإشارة (referent)، أي الشيء «الحقيقي» في العالم «الحقيقي» الذي تحيل إليه الإشارات—القطعة الحقيقية في مقابل مفهوم القطعة أو صوت كلمة «قطعة» غير أن البنيوية، بوجه عام، تنزع إلى الظن بأن موضوع الإشارة

**علينا أيضاً أن
نأخذ بعين
الاعتبار
الثقل الهائل
لسبعين أو
ثمانين عاماً
من الحدائة
الكلاسيكية
نفسها. ثمة
شعور آخر بأن**

**كتاب وفناني
الوقت الحاضر
لم يعد
بمقدورهم
ابتكار أساليب
وعوالم
جديدة**

استخدامه، وفتح مسالك عبه، والتركيز على هذا الشخص أو الشيء داخله. ليس الشيزوفرنى، قطعاً «لا أحد» بما أنه لا يتمتع بهوية شخصية، لكنه لا يفعل شيئاً أيضاً، بما أن امتلاك مشروع ما يعني أن يكون المرء قادراً على الالتزام باستمرارية معينة في الزمن. وفقاً لذلك، يكون الشيزوفرنى ضحية رؤية موحدة للعالم في الحاضر، وهي ليست، بأي حال من الأحوال، تجربة متمعة.

أذكر بجلاء اليوم الذي حدث فيه. كنا نقيم في الريف، وكنت قد خرجت وحيداً في نزهة قصيرة، كما يحلوا لي أن أفعل بين الحين والآخر. فجأة، وفيما كنت أبصر بجوار المدرسة، سمعت أغنية ألمانية: كان التلاميذ يأخذون درساً في الغناء. توقفت لأستمع، وفي تلك اللحظة انتابني شعور غريب، شعور من الصعب تحليله، لكنه مرتبط بشيء كنت سأعرفه لاحقاً بشكل جيد- شعور مقلق بالحيرة. بدا لي أنني لم أعد أعرف المدرسة، وأنها أصبحت كبيرة كشكعة، وبدا المنشون الأطفال سجناء، مجبرين على الغناء. بدا وكأن المدرسة وأغنية الأطفال كانت معزولة عن بقية العالم. وقعت الوقت، وقعت بيني على حقل من القمح لا حدود له. الانتعاش الأصفر، المتوهج تحت الشمس، الممتزج بأغنية الأطفال المسجونين في ثكنات المدرسة ذات الأحجار الملساء، أصابني باضطراب شديد جعلني أنفجر بالبكاء. ركضت باتجاه البيت، إلى حديقنا، وبدأت ألعب «لكي أجعل الأشياء تبدو كما هي عليه في العادة»، بمعنى، العودة إلى الواقع. كان ذلك أول ظهور لتلك العناصر التي ظلت دائماً حاضرة في أحاسيسي اللاحقة عن اللاواقع: الانتعاش اللامتناهي، الضوء الساطع، لمعان ونعومة الأشياء المادية

لاحظ أن التواصل الزمني ينقطع، وتصبح تجربة الحاضر ساطعة «ومادية» بقوة وطفوان: يحضر العالم أمام الشيزوفرنى بتركيز مضاعف، حاملاً شحنة غامضة وقامعة من التكلف، متألئناً بطاقة من الهلوسة. ولكن ما يظهر لنا على أنه تجربة مرغوبة- تصاعد في تصوراتنا، تكثيف لبيدي وهلوساتي لمحيطنا المألوف والمعتاد- يشعر به هنا كخسارة، و«لاواقع».

ما أريد التأكيد عليه هنا، على أي حال، هو تحديد الطريقة التي يصبح فيها الدال بمفرده أكثر مادية- أو بشكل أفضل، أكثر خرفية- وأكثر توهجاً بالطرق الحسية، سواء كانت التجربة الجديدة جذابة أو مخيفة.

هو نوع من الخرافة، وبأن المرء لم يعد بمقدوره التحدث عن «الحقيقي» بذلك الطريقة البرانية أو الموضوعية. وبالتالي نجد أنفسنا أمام الإشارة نفسها وعناصرها الاثنين. كما أن النزعة الأخرى للبينوية تتجلى في محاولتها التخلي عن المفهوم القديم للغة كفعل تسمية (على سبيل المثال، وهب الله اللغة لأدم من أجل أن يسمى الحيوان والنبات في جنة عدن)، يتطلب ترأسلاً متبادلاً بين الدال والمدلول. وإذا ما تبثى المرء وجهة النظر البينوية، يشعر، محقاً، بأن الجمل لا تعمل بتلك الطريقة: إننا لا نترجم الدوال أو الكلمات الفردية التي تصنع الجملة ونرجعها إلى مدلولاتها وفقاً لتطابق أحادي متبادل، بل إننا نقرأ الجملة كاملة، ونستخلص معنى أكثر شمولية- يسمى الآن «أثر المعنى»- من خلال دواخل العلاقات بين الكلمات أو الدوال. يصبح المدلول- وربما هم أو سراب المدلول أو المعنى بوجه عام- أثراً نتججه العلاقات المتداخلة بين الدوال المادية.

كل هذا يضعنا في موقع نرى فيه الشيزوفرنيا تقويضاً للعلاقة بين الدوال. وخصب ما يذهب إليه لاكان، فإن تجربة الوقت، الزمن الإنساني، الماضي، الحاضر، الذاكرة، واستمرارية الهوية الشخصية على مدى أشهر وسنوات- هذا الشعور الوجودي أو المعيشي بالزمن نفسه- يكون أيضاً بمثابة أثر للغة. ولأن اللغة ماضٍ ومستقبل، بسبب أن الجملة تتحرك في الزمن، فإن هذا يوفر لنا ما يبدو لنا على أنه تجربة حية ولملموسة بالزمن. ولكن بما أن الشيزوفرنى لا يعي تعبير اللغة بهذه الطريقة، فإنه لا يملك تجربتنا بالتواصل الزمني، بل إنه محكوم بالعيش في حاضر أزلي، تجد لحظات ماضيه المتنوعة معه علاقة واهية، والتي لا تلصق في الأفق مستقبلاً منظوراً. بكلام آخر، التجربة الشيزوفرنية هي تجربة دوال مادية، معزولة، متقطعة، ومتشظية، تفضل في التلاصق فيما بينها لتشكيل تواتر متماسك. الشيزوفرنى، إذن، لا يعرف الهوية الشخصية بمفهومنا، بما أن شعورنا بالهوية يعتمد على إحساسنا باستمرارية «الأنا» وما هو «لي» عبر الزمن. من جهة أخرى، للشيزوفرنى تجربة كثيفة عن حاضر العالم تفوق تجربة أي منا، بما أن حاضرننا هو دائماً جزء من مجموعة أكبر من المشاريع التي تجربنا، انتقائياً، على تركيز تصوراتنا. بمعنى آخر، إننا لا نتلقى العالم الخارجي ببساطة بوصفه رؤية موحدة: إننا دائماً منفصلون في



سيرج بي

تمثل عالم.. شعرنة قلق سياسي(*)

بنعيسى بوحالة*

-١-

كثيرون هم الشعراء والروائيون والرسامون والموسيقيون والمخرجون المسرحيون والسينمائيون والمصورون الفوتوغرافيون.. الغربيون الذين وقعوا تحت تأثير العالم العربي وأغرموا بسحره وغرابته وساهموا، جراء هذه السطوة، عن وعي أو بدونه، في اصطناع صورة نمطية تضخامة ذات طابع إسقاطي، لهذا العالم أمتت مع توالي الأيام مونا لحفنة من الرموز والقرائن التي تختزله وترجم، بالتالي، حقيقته المعقدة والمترابكة إلى مجرد مستنسخ مسكوك يعيق تمثله بكيفية موضوعية ومنصفة. وهكذا فحالما يستنار العالم العربي إلا وأرقت هذه الاستشارة، نتيجة هذا الاصطناع، بجملته من التدايعات كالحروب الصليبية والاستبداد السياسي والانفعال الحسي بالوجود والغلظة السلوكية والعنف والخذاع والخمول والحريم والشبق الجنسي.. والرموز كبلقيس وهارون الرشيد وشهريار وشهزاد والسندباد وعلاء الدين وجحا.. كالصحراء والنخيل والجمل والبتول والعمامة والحجاب..

والحقيقة أنها صورة مستنسخة ومسكوك، ومن ثم فهي شائنة، تكاد تغطي على صورة أخرى، يدعمها التاريخ، لعالم عربي اقتدر خلال العصر الوسيط، أيام كانت شعوب الأرض ترسف في أغلال الظلام والهمجية والجهالة، ليس فقط على الإبانة عن فطنة نادرة في استيعاب ثمرات المعرفة الإغريقية وهضما، بل وكذلك على إثرائها وتطويرها، أضف إلى هذا استكشاف معارف وعلوم ونظريات وفنون وإبداعات حضارية انبثقت من بين أروقة جامعات دمشق وبغداد وقرطبة وفاس والقيروان.. صورة أخرى راقية لعالم أنتج ثقافة فريدة سوف تبلغ أوجها في

إن شعر سيرج بي
نشيد ذنبرة
تمردية أو فتيلة
تشتعل على مهل، إنه
شعر موصول بالعيش،
بالتجربة، وبالاتقاء،
لا يخشى، وبخاصة في
القصاصد الأخيرة،
مواجهة صفاقة
البداهات اليومية
والتواتر المخز،
اللامتناهي، للدلالات،
رفض الأعراف
المتقادمة ومعها مشهد
لا يكل عن اقتراس
الإنسان..

* ناقد من المغرب

الأندلس، تقوم على حدود الاختلاف والتسامح.. المثابرة والمتعة، وهي الثقافة التي ما كان لها أن تزويج مخيلة شاعر إنساني مفتتح كدربيكو غارسيا لوركا وتأخذ لديه حجم غصة وجودية فاحدة معتبرا تقريظ إسبانيا الكاثوليكية المنغلقة في فكرتها العربية علّة انحسارها الكارثي إلى وحدة التعصب والتخلف انتهاء إلى الفاشية

مع ذلك ففي القلب من هذه الصورة قد نثر على أوعاء وحسوس وتعاطفات أدبية، وثقافية عامة، لامست، بهذه الدرجة أو تلك، جوهر هذا العالم والنقطة بذنبه الذهن والتخيل العربيين وكذا الانتماءات المتوهجة في تاريخ العرب وراهنهم ستبلغ من اندهالها بالعروبة حد استرفاد نصوص وقائع ورموز عربية ولنا أن نطمع في هذا الصدد، على سبيل التمثيل إلى العصر، إلى إنكأه دانتي أليغييري السافر، في ابتداء رائحته «الكوميديا الإلهية» على قصة الأسراء والمعراج الإسلامية لتكأه على نص «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري ونص «التوايح والزوايح» لابن شهيد الأندلسي.. تكتيف شكسبير لفصل النبل والشهامة البطولية والنفاني في العنق، العربي، في شخصيته التراجيدية الاستثنائية عطلت.. استثمار كل من بوشكين وليرمينتوف لرمزية القرآن والسيرة النبوية والصحراء والتخيل في العديد من قصائدهما.. بصمات الشرق العربي في عمل غوته الشهير «الديوان الشرقي للشاعر الغربي».. الترميزات والمكنيات العربية التي يهمل بها شعر جيرارد دي نerval.. اقتتان أراغون بالموسيقى الأندلسية على شاكلا ما يجسمه ديوان «عيون إزرا».. التماس الفاتن بين بلاغة اليابسة العربية وبلاغة حوض مائي تلهد كالمحجر الأبيض المتوسط على الفرار مما يرشح به شعر كفاف.. متاهية الصحراء وانطوائها الخرافي المذهل على حدي الفواه/ الامتلاء، الحنو/ الشراسة، في شعر أونغاريتي.. التأثر البين لأعمال الفيلسوف ابن رشد وحكايات «ألف ليلة وليلة» على كتابات بورخيس.. موالاة خوصي أنجيل بالنظي الشعرية والروحية لتجربة ابن عربي الصوفية.. احتفاء يارت بتسامي الوله العربي ويعقته وتجرده الصوفي في مؤلفه الشائق «مقاطع من خطاب عاشق».. استلهام خوان غويتيمولو (المقيم في مدينة مراكش المغربية) للموروث الأدبي والفكري العربي في إسبانيا وتضمينه في الكثير من رواياته ومقالاته.. حضور الأصواء والألوان الحارة في لوحات دي لاكروا وماتيس التي استلهمت الحياة والموضوعات العربية.. سيمفونية كورسكوف البانخة «شهرزاد».. الإيغال الشاعر العربي الثاقب في مأساوية المصير الفلسطيني على نحو ما فعله جينيه وهو يصف مذبة صبرا وشاتيلا التي ذهب ضحيتها العديد من الفلسطينيين في نصه العميق «أربع ساعات في شاتيلا».. المقاربة التآزرية لفكرة العروبة عند مطلع القرن العشرين في فيلم دانيد

لين المتحف «لورنس العرب».. ارتفاع المخرج مايكل كورتيس بالمدينة العربية إلى مرتبة المكان الميتولوجي المتعذر في فيلمه الذائع الصيت «كازابلانكا».. إلى، أخيرا وليس بآخر، بهاء المشاهد وقسنة الفلغات في صور جيمس فالنتين الفوتوغرافية التي تنفجر ما هو عميق والامرتي في جسد العالم العربي ووجهه، ناهيا عن بعض الكتابات المستترة والظنية المستشرقين ألمان وفرنسيين وإسبان وإيطاليين وروس.. من أمثال بروكلمان، شيل، بلاشير، بيرك، بروفنسال، بالاسيوس، نيلين، كراتشوفسكي.. تندرج في ترات عريض وحافل انتقلت في نشاطه باحثون ودول واستراتيجيات ومصالح سوف يجري ضمنه تمثل ما ينعت بالعالم العربي بشكل مفرض في الأغلب الأعم، إماما وفقا لمسلمات تاريخية وثقافية في انسجام مع انتقارات وحاجات ترتبها الدوائر السياسية والكنسية والعسكرية والاقتصادية

مع انفجار الثورة الإعلامية سيغدو حقل تعذر ما اعتبرناه صورة جاهزة للعالم العربي ومفاقمها، أطرادا مع استفحال الجهل به وتنامي العقيدة اليعينية والانتكاسية للغرب في أن معاد، بدلا من المحافل الجامعية والأكاديمية ومقدمات الكتاب والفنانين، هو الصحافة المكتوبة والمسموعة والمرئية، أسطرة السينما والفديو التي تتخاطب قطاعات واسعة وهيمنة من الناس تعوزها القدرة على تمييز الصحيح من الزائف في صورة يشاء لها أن تتأهله كعنوان للعروبة في عالم تعرف جغرافياتها وأهمه تحولات وتفاعلات تؤول من حيث مقدماتها وغاياتها إلى مخاض كوني جارف يقتصر ما يسميه الباحث الاقتصادي المصري سمير أمين محيطا كونيا مقابلا للمركز الغربي.. بمعنى أن المشهد حاليا في العالم العربي، شأنه شأن بقاع أخرى على وجه البسيطة، تنفذ فيه عناصر من صميم الراهن التاريخي والمجتمعي لا تلك النخبة الماضية المستقلة لفرانثيتيها، وتصور في أحشائه تجاذبات الديمقراطية والرأى الواحد، تقاطبات الحداثة والتقليد، اضطرابات النخب والشعوب، مثلما تؤكده معضلات أخرى كبرى من قبيل طفيلية الرأسمال واتساع الفروقات الطبقية وأسقام الانقسام الهوياتي والاستلاب وضرب من الاعتراف المادي والرمزي.

لقد أمسى العالم في العقود الأخيرة، وبخاصة مع استشراف عقيدة العولمة، محض قرية كونية متضائلة، ومن ثم فما قد يقضي امره يحيا في بحوثة من العيش في ضاحية بيفرلي هيلز المصطنعة قد يلم بخاطر صياد بدائي في أحراش السافانا الإفريقية، وما قد يفلق إنسانا في شتاي قد يورق آخر في برلين..

قبل سنوات خلت سجد شاعر عربي كبير، كبير شاكر السياب (١)، نفسه مسوقا، بإرغام من حساسيته الإنسانية اللامشروطة، إلى دم الكارثة الذرية التي حلت بيهروشما، تماما كما سيلفي شاعر

تصوير انجاسات المجتمعات وترهلات منظومات القيم والعلاقات. عن تأليب العقل والمشار على مؤسسة الدولة كجهاز تحكمي وقامع.. والانتصار، بالتالي، للثورة كدينامية تاريخية تترافق في جذريتها ونقاوتها ونيلها، بله مجازيتها، كنه الشعر ذاته، وفي هذا المساق أليس تترجم مناوأة الوجود الإنساني لروح الشعر حقيقة المازق الذي عاشه مولدرلين ؟ وحسبنا أن تنهيه لروح بعض من أسماء هذه السلالة كالشيلي، بابلو نيرودا، والنيروفي، سيزار فاييخو، والنيكاراجوي، إرنستو كاردينال، والأمريكي ألان غينسبرغ، والروسي فلاديمير ماياكوفسكي، والإنجليزي ويستون أودن، والإسباني رافائيل ألبرتي، والعراقي عبد الوهاب البياتي (٢) والتركلي ناظم حكمت والجنوب إفريقي بريقتن برايتنباخ.

والتركلي ناظم حكمت والجنوب إفريقي بريقتن برايتنباخ. ففي منظوره أن الشعر لا يمكنه أن يلقى دلالة الصمدية إلا عند ارتقائه بالتاريخ، بما هو محفل ارتقاء الإنسان وانسجانه في أن معاً، بل ومطاولته وامتصاص ثقته على البشر وتنكيله المستديم بأبدانهم وأرواحهم، الهشة، ف «الشعر يمتلك ثقل التاريخ، ثقل الحاضر والأمل» (٣) ويتمتع بأمر أشمل «يجب ألا نتصور بأن الأدب والتاريخ يقوم الواحد منهما في معزل عن الآخر [...] بل هما مجتمعان في علاقة داخلية من التقعيد والتفكيك، هذه العلاقة التي تكون شرط الوجود التاريخي لشيء ما كالأدب، وهي التي تطرح، عموماً، تعريف الأدب كشكل إيديولوجي» (٤). بهذا المعنى فإن كل واحدة من قصائده لهي بمثابة مانيقيست إبداعي يدين صنوف الاستغلال والترويع والقمع والنظم والإهانة التي قد تقترض لها فئات من الأدميين، هنا وهناك في أرجاء العالم، وحسبنا أن

نستذكر حضوره الرمزي في مجمعة جل الأحداث والمنعرجات الجسيمة التي عرفها العالم خلال الثلاثين سنة الأخيرة، من جيم سانتجاغو الجنرال أوغوستو بينوشو، وانجهاض حلم الشيلي الاشتراكية إلى خراب بغداد باسم عولمة الديمقراطية وتنقية الأرض من أسلحة الدمار الشامل. لنا أن نستحضر أيضاً موقفه التضامني إزاء الشعراء البولونيين المتشقيين، زمن القبضة الحديدية، وفضحه، هو المسبوق على إيديولوجيا وثقافة اليسار، للظلمات التي يا ما تجرعهما الناس، خلف الستار الحديدي، باسم الإنجابية والمساواة والتنعيم بخيرات اللجنة الاشتراكية ومع

زنجي متألق، كإيمى سيزير، نفسه منقاداً، ضداً على إيهذا البيض لبنني جلدته وتدميرهم الممنهج لتقافتهم، إلى ذم السياسة الاستغلالية للشغيلة البيضاء في أوروبا الرأسمالية، المتمدنة، ممّا يمكن احتسابه فائزاً انتفاحاً، يسوغه جوهر الشعر ووظيفته، على الكينونة الإنسانية في أيّما نقطة في الأركان الأربعة للأرض ورعاية حضورها الذي هي حقيقة به ككينونة حرة، كريمة، وممتلئة، أو لنقل على الآخر بالمعنى الذي تفصله عليه الفلسفة، أي كقيمة مطلقة تتعالى على الجغرافيات والتواريخ الشيء الذي يسمح للشعر بالتصالح مع طبيعته الكوسموبوليتية المتأصلة، لا تعاطفاً عارضاً تمليه اعتبارات العرق أو الدين أو الجوار. على نحو ما أبداه اللورد بايرون وهو ينضوي شعرياً، وفعلياً أيضاً، إلى صف اليونانيين في أثناء حريمهم التحريمية ضد الهيمنة

العثمانية، أو لم يقل ميفل إن الشعر فن كوني، إن من حيث نشأته أو على صعيد موضوعاته وأسئلته ؟

وإن فما من عجب في أن يمتلك سيرج بي، باعتباره شاعراً نابهاً ومنفجحاً، وذو قلق سياسي منتج وخلق أو بالنظر إلى ذاكرته التراجمية وتجربة اقتلاعه القسري من تربيته الإسبانية والمطويع به في أرض أخرى هي فرنسا، أهلية الانتماء كبايها وروبايوا إلى هذا الأفق المقتراب الذي ينهض فيه الإنسان، مطلق الإنسان، بحسبانه أس القصيدة ونسبها. على أن ما يشغع أكثر لهذه الأخلاقية المنتجة والخالقة لربما كان هو ذاكرته المأساوية المثقلة بكوابيس إسبانيا أوان الحرب الأهلية ثم تجربة اقتلاعه القسري من إسبانيا التي حلم بها الفقراء والفقراء والفقراء والإنسانيون وطناً عادلاً لجميع أبنائه لا فأكهة

يستحوذ عليها أنفاه العطار والإطاعيون ورجال الكنيسة وصفوة جيش فاشي حتى النشاع. إن تربيته الإيديولوجية والثقافية اليسارية، وذلك بالمعنى المستثير والإنساني ليسار، لتعطيه، وعن استحقاق، صفة الانتماء إلى شجرة شعراء يساريين، لا بالمعنى الإيديولوجي الدوغماني وإنما بوصفهم وفقوا إلى التعبير عن انفعالات أخلاقية وروحية مناصرة للإنسان في إطلاقيته عندما يحشره التاريخ في توضعات مادية ورمزية منافية لجدارته، شعراء لم يتورعوا عن فضح أفات التسلط والاستعمار. عن تعريف جشع الشركات المتعددة الجنسيات والتوحش الإمبريالي. عن





وبالابتغاء، لا يخشى، وبخاصة في
القصاصد الأخيرة، مواجهة صفافة
البداهات اليومية والتواتر العوخر،
اللابنتسي، للحدالات، رفض الأعراف،
المتقادمة وسعها لمشهد لا بكل عن
افتراس الإنسان» (٦)، في شئناياه
تتمفصل ذوات وفضاءات، توضعرات
وأساطير يومية، كلييات وتضخرات،

بشاعات ومفارتات، ولربما حق اعتبار ديوانه المبكر «دقيقة
مصاح بها ملء العقوبة» (٧) أحد أجلي الأمثلة على متانة اعتناق
الشاعر لقضية الإنسان، مضطهد أو مقصدا، بحيث يبلغ توثيق
اليومي شعريا درجة فائقة من الأيقونية تتمظهر في استعمار
سينوغرافيا بصرية متراكبة توازي بين الصورة الفوتوغرافية
وتقنية المفكرة، بين تشخيص أسماء فاعلة في التاريخ وتكوين
أيام فارقة في مصائر ذوات لا تستملك عن العلم بقدر أفضل لا
محل فيه للعنف والقتل والإكراه والتعاسة وكل ما يحط من
إنسانية الإنسان

في هذا الإطار إذن من يندرج افتتاح الشاعر على العالم العربي وكيف
لا وهذا العالم يتلاقى مع فرنسا الجوار المتوسطي وشرعية هامة
من الأجانب المقيمين فيها ذات أصل عربي، زد على هذا امتلاكه
لصادقات حميمة مع عدد لا يستهان به من الطلبة والعقفاء
والمندعين العرب ممن يستقرون سيات في فرنسا أو في بلدانهم
العربية، لذا سيكون طبيعيا أن يحظى هذا العالم بحيز في الرقعة
العامة لمنجزه الشعري وتنبك بعض من نصوصه الشعرية على
موضوعات عربية هائلة سببت من خلالها عن حساسية جذرية
بالمعضلات العربية التي تكتس ارتجاجا تاريخيا وسياسيا
وثقافيا هو من صلب المفكرات التحولية التي تحياها الأمم
والشعوب، والحق أن هذه الحساسية تبرز المدى الذي يمكن أن
يطوله شاعر من طينته في استغوار كيوات هذا العالم وأعطابه
وآلامه ومفارتاته، وكذا التسماتاته ومباهجه ومسراته أحيانا
أخرى، وجس، بالتالي، نبض كيان جمعي أو هوية شاملة إيا
توسلا بوقائع تاريخية تطبق تداعياتها المأساوية على كافة
مفاصل الوجود العربي لا انطلاقا من سير وحيوات أفراد، يحلون
أسماء معينة أو نكرات، لا تتواءم قصائده عن التسمي بسيرهم
إلى درجة الاستعارة الكليانية، الاكتساحية. وكما أفصح سيرج بي
للعالم العربي مكانا في شعره، نظير إفساحه للشعر العربي مكانا
ماثرا في تفكيره ومخيلته (٨)، سوف يقتبل الوسط الشعري والنقدي
العربي، بنفس القدر من الاهتمام والتعاطف، ليس فقط ما أفرد
من قصائد للعروبة بل وسائر تجربته الكتابية الشيء الذي تهرهن
عليه الترجمات العربية (٩) التي كانت من نصيب بعض قصائده

ضحايا الاغتيالات والإعدامات في تركيا سواء بسواء. علينا كذلك
أن نسترجع وقوفه إلى جنب قبائل الشياibas المكسيكية وجموع
العلاحين المعوزين، هناك عند سفوح جبال الأنديز، الذين تتكالب
عليهم قسوة الطبيعة والفقر المدقع وفساد الأولينغارشيات
المتنفة والمتعلت مع المهاجرين المغاربيين والأفارقة والأسويين
الذين تعتصر قواهم، الخائرة أصلا، قوانين السخرة المعاصرة في
المصانع الغربية وما فضل منها تستغرفه فروض التضيض
والاستهلاك شبه الوثنية. ثم ما كان من معاضدته للكتاب
المسرعي التشيكي فالكاف هافل، عشية أفول النظام الشيوعي،
ودفاعه عن الكاتب الهندي سلمان رشدي إثر صدور فتوى دينية
تهدد دمه

وما من شك في أن تعميده للمجلة، التي كان قد أصدرها عام
١٩٧٥، بتسميته «شغب» وسلسلة المنشورات الشعرية، التي
سيطلتها عام ١٩٨١، بتسمية «قبيلة» لأمر يدل بالغ الدلالة على،
من جهة، مدى تشبعه بأخلاقيات رافضة لا تقبل المهادنة أو
أنصاف الحلول، ومن جهة ثانية على اعتناقه لفكرة العشيرة التي
تحيل على وثاقة الأواصر التي تجمع بين أفراد يسري في عروقهم
نفس الدم الرمزي، هاجسهم الأول هو صيانة بقائهم ضدا على كل
ضروب الإقصاء أو الإبادة ومن هنا انقطارهم على مناصرة
بعضهم البعض في السراء والضراء، فهو مشابح لا قبل له
بمحاولة أنظمة وسياسات يلذ لها أن تزري بالكرامة الإنسانية
وتزغها في الوحل وكذلك عضو في قبيلة رمزية تحدد هويتها
الوقائع والمجريات يحس نفسه معنيا، حتى النخاع، بترجيح
ميزان قواها الذاتية والتفظ إزاء أي مساس بمصالحها الحيوية،
ولأن القبيلة تجد تماسكها وصلابتها في القلة فإن هذا ما
سيجعلها تتراوح بين أسرتها الضيقة التي سيجبأ إلى تمجيد
عيميها، أبيه، واستعادة ذكراه في ديوان «اليد والسكرين» وبين
أسرته الموسعة التي يؤم سجلها العائلي شتات إخوته في الدم
الرمزي الذين تنوزعهم الجغرافيات والتواريخ، السحنات والألسن،
لكن يؤلف بينهم كونهم منبذين من طرف جماع من السلط
والقيم والأخلاق، إخوته ممن يقومون مقام أصدقائه أو معارمه
الغائبين ويلمحهم على مرمي يصره في فرنسا الديقولية المقطومة
على فلسفة الأنوار، من عرب ويهود وأفارقة وغجر وهنود حمر. أو
يتشم حصرهم هناك بعيدا في الأحياء الضيقية أو أقبية
أو كالكوتا. من بؤساء ومناضلين ومجانين.. ذلك أن «الشاعر كان
دوما ميلا إلى القلة لأنه مهووس باستقصاء الكيونة الموشومة
بالانفلاق» (٥)

إن شعر سيرج بي ليخذ، عميقا، إهاب «نشد ذي نيرة تمردية أو
قبيلة تشعل على مهل [...] إنه شعر موصول بالمعيش، بال تجربة،

وحواراته وكذلك احتفاء الجمهور العربي به بمناسبة قراءته الشعرية في صنعاء وعدن والقدس ومراكش.

إننا ونحن نوضع تجربة سيرج بي الشعرية ضمن هذا الأفق المحدد لا نود أن يستتبع من هذا كونها تجربة تعلي، بدعوى الالتزام والتعريض ترصد مجريات الواقع، من شأن المضمون على حساب جمالية الكتابة وتأنيق الأسلوب، بل إن الجهد الذي يصرفه الشاعر على المستوى الشكلي، وحتى الإخراجي، يكاد لا ينقطع، إذ بقدر ما هو منشغل بطراحة موضوعاته ونفاذها إلى الوجدان القرآني نجده معتنيا، أشد الاعتناء لا بالمظهر الجمالي لقصائده، مفردات وتوليفات وإيقاعات ومجازات ورويات، وكفى وإنما كذلك بطرائق قراءتها وتقديمها الشيء الذي سيسهم في بلورة أسطورة سيرج بي الشخصية، التي تنصب في مفهوم أسطورة المؤلف التي طرقتها رولان بارت، وهي الأسطورة التي غدت جزءا لا يتجزأ من نسج سيرته الشعرية ويقاطع فيها الكتابي والقرآني وتصاديات مواقفه العملية من مسيرات وتظاهرات وبيانات إبداعية أو سياسية، بحيث يتخذ على أي كان الاقتراب من شعره بمعزل عن هذه الطرائق التي تمثل، كما نعلم، تجربة فريدة وجميلة في الشعرية الغربية المعاصرة، تجربة توائم بين المكتوب والمترجل، يسمه وبين الموسيقى، الرقص، وغناصر ومصاحبات أخرى سينوغرافية متنوعة كالصورة الفوتوغرافية واللمسق والحريشة.. Graffiti أو لنقل إنها «توائم بين الصوت والمادة... أين ما هو برآني وما هو داخلي بحيث تلقى اللغة والطبيعة» (١٠) في فضاءاتها التخييري بما لا يدع مجالا لفرزها عن بعضها البعض.. وسواء لسانه ينشد القصيدة بينما قدماء تخرشان بمئات الحبات من الطماطم (١١) أو يداه تتلاعبان نلعبا روحيا أكثر منه حركيا بعضا أو بأنيوب كهراني.. وهو يأخذ بزمام ارتحالته الشعرية رفقة صديقه الراقص الصوفي المغربي عبد السلام الراجي، تلميذ مصمم الرقصات العالمي مورييس بيجار، أو يتماهى مع جذبة موسيقى الفلامنكو التي تنقطر موححة بحثها الأليمة من آلات أصدقائه المازنيين الإيبان، فإننا نكون حيال طقس قرآني ذي مذاق بدائي يرتفع بالملاحظة، فورا، ومعها القصيدة، إلى تلقائية البدايات وبكارة الحضور الإنساني في الأرض لكن من غير أن ينسحب عنها أن اللحظة والقصيدة كلتيهما لا تعتبران تزجية لهوس فانطازي ما أو تصعيدا لإعمال جمالي تخريفي بقدر ما هما غوص في اللب من مأساوية القدر الإنساني واستنهاض رمزي لما به يقوى على دفع تصفات التاريخ وضراواته.

وكيما نقايس طبيعة تمثل سيرج بي للعالم العربي ونعابن منحى شعرته لتلقه السياسي إزاء مخضلات هذا العالم ومحن أبنائه ويئاته تنقحر أن نباشر هذا الإجراء انطلاقا من ثلاثة أبعاد رؤيوية تقترحها ثلاث قصائد يعينها انتقائهما من متنه الشعري الشامل النظر إلى الذات العربية في صدامها مع الآخر، الغرب تحديد، وفي صدامها مع ذاتها الشقيقة أو التوأم، كما يجلوب الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي، ثم في صدامها مع نفسها، فلما ترشح به الحرب الأهلية الجزائرية، محاولين عبر هذا حصر تمفصلات هذا التمثل وذلك القلق ووضع اليد على ما قد تسفر عنه هذه التمفصلات من وعي شعري، لا يخلو من حافزية، تتشربه القصائد الثلاث قبل أن يتمظهر على سطحها من خلال دعايات دلالية وقرآن استعارية ومجازية - ترميزية متباينة.

-٢-

مجاز الفيتو أو الموت المؤنث المبني للمجهول

هل في إمكاننا تخيل صورة صافية، تمام الصفاء لفرنسا الأوروبية النبض، معافاة من أليما شائبة عرقية ولونية ولسانية وثقافية قادمة من أماق أخرى ؟ قريبا من هذه الصيغة يسطرح جاك لانغ، وزير الثقافة الفرنسي السابق، تساؤلا انتقيا من ورائه دحض تخمين من ألبا القبيل لأن تاريخ فرنسا وموقعها وجاذبيتها على أكثر من صعيد لما يرجع تلك الهجنة الرائقة التي تطبعها ويكرس هويتها المنفتحة والغالبة لاستيعاب الآخر واستدخال ثقاليده وأعرافه وذلك بما يبرهها هي بالذات ويلفح عروقها بدماء والأمريكيين اللاتينيين هم ملح فرنسا، وأوروبا بعامه، والأمريكيون الذين هم ملح فرنسا أو لم الذي يروق معه مذاقه ومكبتها ؟ ومن غير فرنسا أو لم يقل فديريكو عارسيا لوركا، في قصيدته «شاعر في نيويورك»، عن الأفرو - أمريكيين بأنهم ملح أمريكا المستعاب بل واستعارتها المدوخة في عالم إسمنتي متجبر يغتال سحبايا الفطرة والتلقائية ويعقل حتى المتعة الإنسانية

وإذا كان الأمر كذلك فما من جدال في أن هذه تجريدية هذه الصورة ومثاليتها شيء، أما حقيقتها المعيشة شيء آخر، وخارج الأقدام الناطمة لعلاقة الفرنسيين بضيوفهم الأجانب، والتي يستحكم فيها وعي جمعي ضابط، من جهل بالآخر وميز غصصري وكراهية حسبنا أن تلوذ بالمظهر العياني الملموس لإقامة المهاجرين في أغلب المناطق الفرنسية، بحيث يقيمون في ضواحيها مكدين في عمارات مهترئة وخائفة لا تفعل شيئا من غير مقاضاة هامشيتهم

إن شاعرا على هذه الدرجة من الحساسية والانفتاح لابد وأن يعطى العنان لخياله لتجوب مختلف نقاط الأرض الضاجة بالعنف والقتال والتطاحن والتي تنزهق في معمعاناتها حيوات قربانا لاستيهامات التمرکز الذاتي والعظمة والطفيان وغيرها من الأدوات



حي « أمبالو »
الهامشي، وحيث
تدافع بالمناكب في
ضيقه المادي
والسريري أبعد
وأرواح، ناكسات
وأحلام، مقلعة من
أرضها الأولى، من
فرط إغواء العيش في
شمال الشيب
والرافاهية، فضاء
محضرا، معتمدا،
أصم، يحرس أنات
وزفرات بشر مرقن

بين الهنا والهناء، بين فطران مسقط الرأس، في جهة ما من العالم
العربي أو إفريقيا أو آسيا أو أمريكا اللاتينية، وبين عمل أرض
الاستقبال الذي يتقطر من بهرج مصانعه وشركاته وسحر أسواقه
ومتاجره، بين مكزرة الانفراس القنوع في ابتهاشه وبين نعمة
الاستحسان الجشع في أرض لا تتوانس عن البرم بالطارتين
ومغاملاتهم والتنفيس عليهم، هم المنقص عليهم أصلا

- الحافلة رقم ٢٦

متخمة بالوحدة تلك الرحلة المزمعة

للخاطفة

بين المسارات المشربة الأغصان

لذلك الفخ السحيق الجديد (ص٢)

فمن فرط هامشيته وجهوته يتلبس « أمبالو » المعنى المزري،
الإنساني، للغيث الذي يتغذى من حصار التاريخ والجغرافيا
دفعاً واحدة، لذلك فرغما من انتصابه في أحد أطراف مدينة تولوز
اليانعة، الوارفة الظلال، بفضل ما يسكب نهر الغارون، الذي
يخترقها، من مياه في شرايينها، فهو يستحث صورة تلك الأودية
الصخرية الرهيبة المتناثرة في بعض الولايات الأمريكية الفاحشة،
كأريزونا ونيفادا ونيو مكسيكو، التي يأوي إليها أحفاد الهنود
الصحري لا تشوش سحناتهم القمحية على بياض أمريكا
ونصوبها، إن الرحلة المكرورة التي تخوضها الحافلة رقم ٢٦ (ص٥)
تبدو وكأنها رحلة أسطورية، أوديسية، صوب عالم مجهول
وغرائبي، رحلة عذاب لأولئك الذي يؤويون كل مساء مغفلين بعبء
أبدانهم المنهكة وأرواحهم المتكدرة من جنس تلك التي تجشم
مشقتها إخوة كروينون آخرون مقصيون مثلهم، تختبر فيهم الدول
والرسمائل سياساتها التمييزية، تقلع حافلات إلى حي
« باريس » أو « هارلم » أو « ميدلين »، وإذ يتلبس هذا المعنى بمسي

وسليتهم وإحباطهم وقابليتهم، بالتالي، للسلوكات العدمية التي
يختزلها عنوان جامع ألا وهو الانتحار الجسدي أو المعنوي
إن حي « أمبالو » البابت في أحد أطراف تولوز ليقوم مقام مثال دال
لأحياء يسبحر فيها بشر غالبا ما تسد الأفاق في وجوههم
فينقادون إلى حفتهم الإرادي متخلصين بالمرّة من ألوان من
الصف والكبت واليأس تؤول، في العمق، إلى أزمة الهوية التي
يعانون منها، بأثر من وضعيتهم الممزقة، وما تستقيحه من
أعراض فتاكة كالانفصام والاستلاب والحنين الجارف. وعندما
تعنون القصيدة نفسها بهذا الاسم وتخصص ملامحه وقرائنه في
أكثر من موقع في فضاءها النصي فهي تستدرج، في الحقيقة،
مكننا نغليا إلى سيرة مجازية مكلفة يكتسب منها، حتما، صفة
الاستعارة المكانية المتعالية استدراجها، أي القصيدة، لفاجعة
استحار فتاة مغاربية، شامت المصادفة أن تكون صديقة الشاعر،
إلى ذات السيرة التي تتسامى بالضحية إلى مدار سحري،
ميثولوجي، يليق بالرموز الإنسانية التي تعكس فاجعتها الفردية
مأساة كتلة إنسانية عريضة، فما يلت في « شعر سيرج بي هو أنه
لا يكمل عن اقتناص وقائع حقيقية، لا غبار عليها، ويموضع نصه
في جغرافيا بعينها ولا غرو في هذا ما دام يعتبر شاعر القبيلة
وحامي مضاربها » (١٢)، بيد أنه لا يفرّج عن الرّج بهذه العناصر
في آلية القصيدة وعاملاتها النصية والتخييلية مصمما على
تحقيق أقصى ما يمكن من المبادأة بينها وبين حيثياتها
الواقعية، أي إدغامها في إروالية « دالية » بمعنى في مضمار تجاذب
مع المرجعية السافرة، تنفّز عنها خاصيات النص وتسطر لها
وجهتها « (١٣) ». فالشاعر « ليس في مكتبته قلب ما هو مجتمعي رأسا
على عقب ومنتهى ما يمكن أن يفعله هو أن يدلي بشهادة في
حقه » (١٤). لها مفعولها ووقعها الأكيدان في الوجدانات ولو أنها
تتلخ بلغة مزاحمة مشاكسة، مقلقة، تومي أكثر ما تصرح وتضمّر
أكثر مما تفصح، ومن ثم استحضر القصيدة ل « أمبالو » وقد
ترصمت به كمكان وساكنة، أي كحضور مجتمعي دال ضمن
التوليد الاستعاري الآتي

- ضوء ميت

مكرور

عندما الليل

يرتدي وضامته

أمتلئ بصوت خافت

قبالة شاشة

المعوي

أمتلئ بصوت ممتقع (١٥).

على هذه الصورة المكثفة، التي تفيض كآبة ومأتمية، إذن يتماثل

« مكانا «موحى به»، مستعرضا أكثر منه متعينا، متكلمًا أولى منه متكلمًا عنه، وعرضة لخيانة المجاز وشايت به..(١٦).

مكان - غيتو على هذه التعاسة لا يمكنه سوى إلهاء انفعالات القنوط الوجودي والتأفف الماد من كل شيء وإسلام الذوات إلى حافة التجايع والماسي، وفي كلمة واحدة إلى حافة الموت، باعتباره المخرج المتاح من تكالب ما لا يحصى من الضغوط المادية والإكراهات المعنوية، والذي سيتخذ صيغة انتحار إرادي تقدم عليه فتاة مغاربة في ريعان شبابها وهي تلقي بجسدها الغض، الجميل، من الطابق الخامس لإحدى عمارات - علب المكان - الغيتو الإسمنتية. إنه المدى الذي تبلغه، عنوة، علاقة صدامية، متشنجة، بين عالمين متقارفين، ولأن المرأة تبقى البؤرة الأمل لتحيات المجتمع العربي ومآزقه فإن حادث الموت المؤث الذي شاهد الشاعر مبنيا للمجهول، ولأ ما المانع في تسمية العتاة المنتحرة سيما وأنها كانت صديقة له، لهُ بمثابة تبخير مستهدف للركن الهش، السالب، والمأزوم، في الذات العربية الجمعية، والذي يتولى تأديبة قاتورة الاحتكاك غير الصحي بين العالمين مثلاً يؤذيها، أصلاً، في مهبط تصادم هذه الذات مع نفسها.

أحياناً

أقبلو

يلقي بوجه

من الطابق الثامن

في الفخ السحيق

و حيث تمرق الحافلة رقم ٢٦

متوقفة لمرتين الفنتين

هأنذا زائف

لتصوير الجريدة

في المراهيزين

صديقتي

و صديقتي

التي ألقت بنفسها

هل تحبيني؟ (ص ٦)

كذا يتساءل الشاعر لكن من غير أن يطعم في إجابة ما دامت المعاطبة، التي جمعت بها علاقة هي مزيج من الرفاقية والصداقة والحب، قد انتقلت إلى أفق الغياب مجسمة بموتها الفردي موتاً أشمل يزهق أبدان وأرواح شريحة بشرية أوسع، يومها وبالتقصي، جزاء انتقامها في سياق حياتي وحضاري يضيق عن امتصاص الآخر والانفتاح على اختلافه ومغايرته. وإذا تفنلت الفتاة المنتحرة من بين فكي كاشة هذا السياق متقمصة خلقه أيل

خرافي مجنح تدع في عهدة منتحرين مفترضين آخرين، عربا كانوا أو إسبانيين معدين، أمانة تدبير قدرهم الأليم في الجحيم الغربي، مدبرة عبودية العمل السري، والتوجس من شيء اسمه الحرية. موصية الأطفال بالأ بتوقفوا عن إيناس وحشة أيامهم وأيام ذويهم باللعب البري، بالرعوته والاستهتار، أن يقايسوا كلوحة قضاء إسمنتي قاتل تلطخ حيطانه لغات وملصقات، اعتناقات وأشواق، وتصفيها الحمرة للباهة لدم فائر ومدرار، فضاء يكلف ياساً مريئاً لا أمل في مغالبتها أو إزاحتها

- كم من أعجيبات

عربية أو إسبانية

نطوي في السراييب

تقرش الإهداب

تخلوها الصور مغلوطة على أمرها

إر لم يطعمها الكذب للخفاء

نقلت بها خشيئتها من الحرية

.....

أطفال أميلو أولئك

يقودون لهُوا عجلات الدراجات الهوائية

يقيموا ملصقات كأنها بالغات نداءات

و طيشورات من دم فوار

أو دم ممثلق

تنجس في صفحة لوحات إسمنتية جديدة، (ص ١٠ - ١٣)

ان اللفة الشعرية لا تخلق شعريتها الإخالصة وإنما هي تستمدّها من العالم الذي تصوره

مجاز الؤيتون أو جرح قابيل وهابيل

إن شاعرا على هذه الدرجة من الحساسية والانفتاح لابد وأن يطلق العنان لمخيلته لتجوب مختلف نقاط الأرض الضاجّة بالعنف والافتتال والتطاحن والتي تنزهق في معمعانها حيوات قربانا لاستيهامات التمرکز الذاتي والعظمة والطفهوان وغيرها من الأدواء. وفي كتف انصاته لمحن للعالم العربي وكوارثه ستلغيه متواجدا، شعريا، في قلب بعض منها ما لم يطق معه سكوتا لامباليا أو التعاطي معه كمعض فرجة تاريخية مسلبة. ولسرما تأتي في صدارة هذه المحن والكوارث مأساة الشعب الفلسطيني التي عمرت لما يفيق عن نصف قرن، وإذا كان محققا أن التفاتة إلى هذه المأساة يندرج في إطار ترصده المداير للألام العربية أني كان مكانها، سواء على مقربة منه في فرنسا أو في أية بقعة من العالم العربي، فإن ما يجب أخذه بعين الاعتبار هو الموقف الإنساني للامشروط الذي يوجه، بعامة، تناوله لهذا الموضوع بحيث يتلامح الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي في شعره مقلحا منبرة تخييلية وريوائية إنسانية تتعالى على سقف العرق واللون والدين وترفض التقولب في حدية الحال والمحتل،

شائك ومعقد، لكنه شعري بامتياز، واقتاد مخيلته، من حيث يعي، وإمرة إضافية، إلى فلسطين، المنطقة الأوغر في جغرافيا وتاريخها والشرق الأدنى إن لم تكن في جغرافيا العالم وتاريخه، ذلك «أن اللغة الشعرية لا تخلق شعريتها الخاصة وإنما هي تستمدتها من العالم الذي تصوره» (١٩) أفليست فلسطين، ومعها محيطها المشرقي المحصور، مرجلا لأهبا يخلي تحت نار النبوة والكهانة، الخطابة والشعر، الأسطورة والتصوف، الحكمة والخيمياء، الحلم والجنون، الغروسية والعشق الطوياري المدمر؟ أو ليس من المشرق انبجست الزراعة والكتابة والتنجيم والتمدن؟ ومن ثم ألم يكن أدونيس مصيبا وهو يشير إلى أن الغرب الذي ابتكر العقلانية والديمقراطية والحداثة والتكنولوجيا لم يستطع أن ينتج، في مقابل هذا، ولو عقيدة روحية واحدة؟

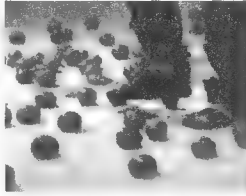
من هذه البصيرة إذن تأتي قيمة هذه القصيدة التي يزيد من قيمتها كونها اختارت الولوج إلى هذه المنطقة عبر جواز رمزية شجرة الزيتون (٢٠)، هذه الشجرة الحقيقية والمباركة، التي ليس هناك ما هو أكثر وفاء وأثري منها في تمثل جرح تاريخي من المأساوية بمكان، هذه الرمزية الحاضرة بقوة في الشعرين، المبرسي (٢١) والفلسطيني (٢٢)، حضورها في أشكال فنية وتعبيرية، عربية وفلسطينية (٢٣)، بحيث يتوسل بها إلى استنهاض وطن حلمي، متخيل، تطرد نضارته الفردوسية الظلام الرمزي المطبق على الأبدان والأرواح

قد نقول إن الشاعر لم يصن مخيلته وهو يقتني لقصيدته هذه المجازية الجاهزة ما دام شجر الزيتون علامة طاغية على المشهد الجغرافي، الفلسطيني لكن ما يحسب له هو توفقه إلى تغوّر كينونة الزيتون وتقوّل إشارياته وتدايعاته، إلى إعطائه صفة النواة الدلالية التوليدية التي من أعطائها تنبثق طبقات القصيدة وامتداداتها، وذلك لأن «كلمة تقني بوفرة من المعاني لا تؤثر على تعددية من المعاني بقدر ما تفيد معنى واحدا على أصعدة كثيرة» (٢٤)، تاركا للقرامة شأن تأول هذه المجازية واستنطاقها وإحاطا بتسني لها ذلك تقنادنا [أي المجازية] إلى إبصار العالم على نحو مغاير» (٢٥)

ولعل أول تلوين مجازي يتقصده الشاعر هو تلوين العري الذي تقايس به الأرض الفلسطينية عريدة جنود، نشأوا في مجتمع إسبرطي صارم تصوره إيديولوجيا عسكريتارية زمينة، لا يستنكفون عن اقتلاع أشجار الزيتون (٢٦) وإبدال الامتلاء بالخواء والنخعة بالشبح واهمين بأنهم يقتلوعن، رمزيا، شعبا من وطنه

الطائر والمتأصل، الظالم والمظلوم التي تستحكم في تصادم الطرفين، نبرة تستعبد، إن شئنا، روح المنظور الذي استند عليه اليسار الثقافي الأروبي، وعلى رأسه جان بول سارتر، في معالجته للمأساة الفلسطينية بوصفها، في العمق، مظهرا للصراع بين عدالتين انفتيت، وتلج على التجنح بهذا الجرح التاريخي إلى مدار شعري خاص

وهكذا وحتى لا يقع في نوع من الاسترخاء التخييلي والرواياتي، بل وحتى يظل منسجما مع موقفه الإنساني اللاشروط، سيمد إلى شخذ انتباهه إلى كل المظالم والتجاوزات التي قد تطول هذا الطرف أو ذاك وتعمق، بالتالي، شقة التناذب بين شعبين توأمين، سياميين حتى، من فصيلة قابيل وهابيل، رومولوس وروموس.. قدرهما تخرج مسيلها العنيف مشاعر عمياء يتصالحا وذلك حقنا لدماء توجع مسيلها العنيف مشاعر عمياء متبادلة تمتد بين الحيلة والكراهية، فهو سيكتب، على سبيل التمثيل، قصيدة «عبور» (١٧) عن هاجس الشقاق في الذهنية والمتخيل اليهوديين، وأصلا بينه وبين حمولة تسمية «العبريين» ورمزياتها التاريخية والجغرافية، وفي



المقابل سيفرد لطفل فلسطيني مصرعه الشجار الكهربائي في أثناء إزالته العلم الفلسطيني من على أحد الأعمدة مرتعبا من جنود الاحتلال قصيدة «مشاركة في دراسة الضوء»، وهي الموازنة التي تتفق مع حرصه على نسج صداقات مع شعراء من الجانبين العربي والإسرائيلي، إن على قدر صداقته الوطيدة مع أدونيس، الذي سيكتب له مقدمة ديوانين من ديوانينه، وعبد اللطيف اللبكي تجمعهم أيضا وشائج وثيقة مع الشاعرين الإسرائيليين موشي بن سيئول، مترجم شعره إلى العبرية، وميشيل إيليلال إيكار، وفي هذا المنحى يلزمنا تقري إيدانه قصيدة «من أجل وطن الزيتون» (١٨)، التي هي مادة مقرربنا الجاري لموقفه المذكور، إلى كل من أدونيس ومحمود درويش وعبد اللطيف اللبكي، من الجانب العربي، وموشي بن سيئول، من الجانب الإسرائيلي، مضافا إليهم سائر الشعراء الفلسطينيين والإسرائيليين الذين قرأوا بصيحته قصائد عربية وعبرية بالقدس في مارس من عام ١٩٩٤ وذلك قبيل توقيع اتفاقات أوسلو للسلام، وأعضاء «حركة السلام الآن» الإسرائيلية حقا إن انطلاق شرارة الانتفاضة الفلسطينية الثانية، أواخر شهر سبتمبر من عام ٢٠٠٠، وما تلاها من ردود فعل قمعية إسرائيلية هو ما سيدفع الشاعر إلى كتابة هذه القصيدة، وإن فعل هذا فقد أزمع، مع سبق الإصرار، على الموازنة شعريا في فضاء إنساني

وهيئة

يلتقط الجنود أشجار الزيتون

الجنود يلقون جنوداً أبداً الدهر

أشجار الزيتون تخلص أشجار الزيتون

بينما الدولة هي الدولة

إن أرضاً، وتحتيداً فلسطين الجثة الموعودة لأبنائها جميعاً، يغتصب زيتونها، الذي هو قوام هويتها العنيد المتجذرة ومصدر ظلها وزيتها وخشبها، لبي أرض يباب على القرار من تلك الأرض التي اجترحتها مخيلة إيلوت، منفضة الأديم، متصلة الأوراد، محتجة لا نصارة فيها ولا رواء. فلسطين بلا زيتون لكننا هي دولة متخيلة بدون كتاب، بدون ذاكرة، وبدون مستقبل، كذلك التي ابتناها المخرج الفرنسي الراحل فرانسوا تروفو في فيلمه الغرائبي الجميل «فهرنهايت ٤٤»، يصادر فيها أولياء الأمر حق مواطنيها في المعرفة والوعي والاستكثار. فالتلون يسلب الضوء على جدل الإنسان والشجرة المحكومين بروحهم المتقاطعتين الإنسان في وضع الجندي المأمور بتخنيص الشجرة، الغابط، من حيث لا يدري، في سديم اللحظة والتباسها من غير أن يفقه بأن الشجرة قيد التخنيص لمن الإنزال ليس في تربة الأرض فقط بل وفي تربة الماضي والحاضر والمستقبل ثلاثتها، ومن ثم أفلا يستعيد الجندي نواته الضخيمة الأصلية، خطيئة الانحدار الإنساني الذريع، وهو يجتث الشجرة العتيقة، المباركة، تماماً كما اجتث آدم فاكهة حرم عليه لقطها. إن غرس أشجار الزيتون، أي تكثيرها، لا افتلاعه هو ما يمكنه انتشل الجندي المأمور، والآخرين بدون استثناء ممن ينوب منابهم ضمير النحن، من مهوى السقوط ويكرس فلسطين مشتل لزيتون أسطوري لا يشبه أي زيتون ويصلح، في المحصلة، ذات البين بين البشر، المستهامين أشجار زيتون، وبين الزيتون

- يجب غرس أشجار الزيتون

نرغب في السلام بين أشجار الزيتون

ها نحن نصحح بها

أشجار الزيتون نرغب في مسالة أشجار الزيتون

دولة شجر الزيتون بلا دولة

أشجار الزيتون رجال يزرعون أشجار الزيتون

أشجار الزيتون لأطفال يتسلقون أشجار الزيتون،

إلى هذا المدى تصل أنسنة الزيتون ولكسبه سجايا الرجولة والطفولة وتمتعته، تسامياً بزمزيمته، بدولة ومواطنة وسبادة وذلك عسى أن يتعظ مقتله هو بأن الزيتون هو مبتدأ هذه الأرض وخبرها وأن الانتهاك من زمزيمته هو قد يبدل الفتي عدالة والتعصب تسامحا والحذر من الأخ التوأم ثقة، إلى هذا المدى وأكثر حينما تكتسي مجازية الزيتون بعدا هيمانيا، اكتساحيا، وتصبح محل إسقاط دال تغور معه كليات الكون ومستققاته، كبريات العناصر وصغرياتهما.

أي سائر الأشياء والموجودات شجرة زيتون لا أكثر

السماء شجرة زيتون

الشمس شجرة زيتون

تلك المرأة التي تنقبض الطريق شجرة زيتون

تلك الحجرة في بؤبؤ السماء شجرة زيتون

كل نار لا وهي شجرة زيتون.

هذا طمع في تجويد النكهة المستطابة لأرض تستعمرها كراهية الأخوين التوأمين ويغضها لبعضهما البعض، الأخوين العدوين كما أبطال فيدور دوستويفسكي في روايته البانخة، هما من أنسلا سوية من نفس صلب ذلك الجذ العتيق إبراهيم، ولو أن إسحاق من رحم سارة العراقية وإسماعيل من رحم هاجر المصرية، النبي المجد الذي سيفضل الله في أرجاء الأرض حاملاً معه معتقده التوجيهي الراسع على أن يظل رازحاً تحت سطوة أوثان وأباطيل مسقط رأسه أور، بل وسيرفض مقايضة حريته الإيمانية بالشمس والقرم مجتمعين. ومن يدري فقد تكون تلك المرأة - الزيتون أنثى قادمة من تجاريف ذاكرتهما المشتركة المتنازعة، قد تكون عماء الكنعانية في سبيلها إلى ملاقة بل، أو دليلة الأمورية في طريقها إلى حيث يوجد شمشون، أو شلوميت العبرانية في مشائها إلى حيث يترنم الملك سليمان بنشيد إنشاده. أو قد تكون فلسطينية في طريق نواتها إلى مخيم جنين اللباس أو إسرائيلية في طريقها إلى الضاحية الراقية لحيفا.

مأزق الإنسان أنه تستويه خيانة جوهرة والازرار من حقيقته الإنسانية أما الزيتون الموتور على احضار زيته فلا يعقل أبداً أن يرتدي هيئة الجندي الموتور على حمرة دماء القتلى، لأن وهب الحياة وسلبها لا يمكنهما أن يلتقيا، ولأن بناعة العيش تنازي ذبول الحيوات، إن وطن الزيتون هو وطن للزيتون لا للجندي، وطن لجني الحبات لا للبنائات والجزمات والمجنزرات، في حين أن رايته، بما هي علامة سيادته، هي الزيتون ولا شيء غير الزيتون.

- أحياناً يكون البشر بشراً

و أحياناً أخرى لا يكون البشر بشراً

لكن ما من شجرة زيتون تدعى بأنها جندي

راية شجرة زيتون تكون دائماً شجرة زيتون

فهل للبشر أن ينتهكوا، مثلاً قلداً، من رمزية الزيتون ويتعظروا بمزايه وأفضاله؟ قد يحصل أن يركبوا هذا الأفق الصعب والمكلف لكن ليس كافيتهم. إذ لا تنقطع أعطاب الكينونة الإنسانية وتقتانصها عن إتلاف الطريق إلى تجوهر البشر في ماهيتهم الأصلية وحيث يوازي الشقيق شقيقه خارج حسابات القوة والضعف، العبد والمضعة، الفريخ والخسارة.

- أشجار الزيتون سيقلي دائماً أشجار الزيتون

كل الناس يريدون أن يصبحوا أشجار زيتون

لكن امرأة من بين العنّاءة ليس بعد شجرة زيتون

مجاز الاسم أو الحياة المؤنثة المبتنية للمعلوم

على منوال القصيدتين السابقتين يهتني الشاعر، في قصيدته «عائشة لن تكون أبدا هيشة» موضوعه الشعري من لحمه مأساة أخرى تغتفر معاناتها، منذ سنوات خلت، بقعة أخرى في الخريطة العربية، نقصد الحرب الأهلية الجزائرية التي ما فتئت تعيث قتلًا وتدميرا ورعبا في القضاء الجزائري وتطفئ جذوة الأمل في الوجدان الوطني العالم. وكما هي قصيدة «أمبالو» التي ركب فيها الشاعر تراجيديا الفتاة المغاربية المنتهرة في رمى تصويره للعلاقة الصدامية بين الذات العربية والأخر نجده يمتطي، في هذا النقام، ظهر تراجيديا أخرى، بطلتها امرأة ويقدمها لنا هذه المرة معلومة الاسم تعاكسا مع مجهولية بطلّة فاجعة هي «أمبالو» البولونزي، لا تقل عنها شراسة وإيلاما عرفتها الجزائر العام الماضي وتمتثل في مذبة جماعية سوف تقتوفها الميليشيات الأصلية في حق سبع وعشرين امرأة كيما يجلو شعريا دموية جرح نازف في الذات العربية لا يني يفضح هول انقسام هذه الذات وقذاحة ارتطامها المادي والرمزي مع نفسها هي لا مع غيرها.

ستجري أطوار هذه المذبحة الرهيبة، التي مازجتها أنوان من التعذيب والاعتصاب، في إحدى الضواحي الصفيحية الفقيرة لمدينة حاسي مسعود النفطية، بمكان كان مجرد خلاء ترعى فيه الحيوانات، يسمى «هيشة»، ثم أصبح مأهولا أساسا من طرف نساء بلا موارد، إما أرامل أو مطلقات أو عازبات، يعملن، غالبا، في الشركات والمؤسسات النفطية كسبا لقوتهن اليومي. ولعل من مفاخرات هذه المذبحة المروعة أن يكون مسرحها هو هذا المكان ثم أن تتجانس تسميته مع اسم المرأة الوحيدة التي ستقدر لها النجاة من المذبحة بأعجوبة هو «عائشة».

ما تحزن عليه هذه المصادمة الغوية النادرة من كثافة شعرية هو ما سيشكل عنصر جذب للشاعر وجهة الجرح الجزائري، وجهة وضعية تاريخية وثقافية تعاش فيها النظرة الدونية للمرأة، التي تبدأ بالتحقير لتنتهي بإجهاض الحق في الحياة، على متخيل قيمي محافظ، أقرب إلى العصر الوسيط منه إلى العصر الحديث، تأخذ فيه المرأة معنى الطابو الموزق لكل إيديولوجيا ذكورية. فأن تحمل المرأة الناجية بمفردها تسمية «عائشة» بكل ما تزخر به من دلالات العيش والبقاء والجوية. ويكون اسم مسرح المذبحة هو «هيشة» بما يصح أن يحمله من معان يمكن حصرها في حقلين اثنين: حقل الهشاشة واللين والرخاوة وحقل الهيش بما يفهده من اضطراب وهياج وفقنة، إضافة إلى معناه في بعض العاميات العربية كحسنو للشجر الكثير الملقف أو الدغل. وسيان موضعنا



«عائشة» قرينة
الهشاشة الأنثوية،
موضع تقابل مع
دلالة التصالب
الذكوري أو
موضعناها.

باعتبارها قرينة

أيضا للموداعة والهدوء والمسالمة، موضع تقابل مع تداعيات الاضطراب والهياج والفقنة فلن نخفف، في الحقيقة، من وطأة التناقض بين إشارتيهما مما يلعب دورا فاعلا في بنية القصيدة وموضوعها ومجازيتها، ومع ذلك فإن الموضوعة الأليق في هذا السياق والأكثر حافزية وتصعيدا لتناقض الاسمين المتجانسين هي التي يوضع بموجبه، فيما نرى، اسم العلم المؤنث موضع تقابل إن مع موحيات الغلاء والوحشة والخوف التي ترشح بها كلمة «الهيشة» العامية أو مع مستضمرها الدلالي المتمثل في غول (٢٧) خرافي، هلامي، لا هيئة معينة له، يظهر تحت جنح الظلام وتتفنن المرويات الشعبية في اصطناع هيباته وعلاماته وأعاجيبه، وهو ما يتجاذب مع منطق عنوان القصيدة ومع تسريباته الدلالية والتخييلية المؤنثة في مسام القصيدة ما دام «القانون البرغماتي لأي عنصر موازنة نصية تحده خصيصات غير مفصلة عن راهنته، عن وضعه، وعن بعده التواصل» (٢٨).

مصادفة أخرى لا تقل قيمة عن هاته التي أومأنا إليها وتتمثل بتزامن وقوع هذه المذبحة مع انطلاق فعاليات وأنشطة سنة (٢٠٠٣) الجزائر الثقافية في فرنسا، بمعنى أنه في الوقت الذي كانت فيه الدولة الجزائرية تقترح على الجمهور الفرنسي، والغربي عامة، وجهها الثقافي البراق، المنتعق والرائع، كانت نساء جزائري مستهدفات في عرضهن وكرامتهن، بل وفي حياتهن، بإملاء من ثقافة أخرى لا صلة لها بما كانت تستضيفه الأروقة والصالات الباريسية الفارغة، وتجذب بدورها، أي المصادفة، الشاعر جذبا نحو الجرح الجزائري مبكيا لـ «عائشة» أن تتابع المعتقدين قضائيا، في وضع تاريخي سريالي قد يتساءل فيه عن يتابع من !! أمّا هو فسيعد لغة شعرية أساسها الحكى والسفرية الفكاهة ضمن تناوّل دال ومنعقد بالاسمين المتجانسين حرفيا وصوتيا، لتشديد قصيدة - شهادة، بما هي المتابعة الأبلغ والانهام الأنفد، هي من كتيبتها جوهرية، بدمها ودمعها وألمها وغصتها، شأنها شأن فيلوميل (٢٩) الأسطورية، بينما هو لا يفعل شيئا أكثر من توقيعه بالهناية عنها وعن سائر النساء المضطهدات، جزائريات كنّ، من سلالة جميلة بوهردي أو جان دارك الجزائرية، أم غير جزائريات، إذ «الشاعر شاهد أيضا على زمنه، أحيانا يلتقط صورة وأخرى يطلق رصاصا من القطار الذي يقله» (٣٠):

- عائشة لن تكون أبدا ميثمة
وهيئة لن تكون قط عائشة

أنفي ستهبني

يدي

تشابهان

أولا

يدي اليميني

اليد الأولى

التي تحني عنقه

زجاج يلوي

خلف الموتى

ثانيا

يدي اليسرى

اليد الثانية تعسف

بصممار لكي تدون

أسماء على الجدران.

فمن داخل ميثاقية العنوان، المشبعة إلى أقصى الحدود، تنفخس القراءة في فضاء دلالي وتخيلي، تتجاذب فيه التسميتان أطراف البرمجة الشعرية لعالم مقرف يستهيم الأنثى قرباننا رمزيا لاعتناقات ذكورية تستند على القوة ورجاحة العقل والنفوذ. المضادة لإشارات الضعف وفصود العقل والطاعة. وتعيد، لأشعوريا، إنتاج ظاهرة وأد العرب الجاهليين لبنااتهم، فور ولادتهن، وذلك خشية عليهن من قساوة الطبيعة الصحراوية ودرءا لاهتمال تدنيس شرفهن في مجتمع يحمل قيمة العفة حمل قداسة. فالصدام هنا هو صدام بين الشق الذكوري والشق الأنثوي، ومن باب تضخيم طابو الأنوثة في وسط ذكوري يمانع في أن تصبح المرأة على قدم المساواة مع الرجل يقع إبدال اسمها المرادف للحماية، في حالة مخصوصة كهاته، باسم بهيمي يستجلب الحروف فالموت إن الواقع يريد لها الموت أما الفصيدة فلا تكل عن مدها بأسباب الحيوية والاقتدار والجدارة، ولأن الجسد هو واجهة هويتها المختلفة واليد هي أداة هذا الجسد ووسيلته في الفعل والحضور فإن الشاعر سوف يقطن إلى ما في استثمار رمزية اليد واستعارتها من مردود تخيلي، يجلوه ديوانه السابق «اليد والسكين» (١٩٩٧)، فيلجأ، بناء على هذا، إلى استغلالها كعاملية نصية ضاربة تنصرد المقاطع الشعرية، كلازمة دلالية - إيقاعية، وترتد جمالية التكرار والمعاودة في مساحتها أو تنصحر حولها صور ومشاهد وتوضعات إيهامية يأخذ بعضها برقاب البعض

الأخر.

هكذا ستندرج رمزية اليد واستعارتها في تفصلات وتبادلات دالة تغور معها اليد اليميني هي اليسرى واليد اليسرى هي اليميني، لكنها قبل هذا وغيره هيتان من أنثى أخرى هي الأم، بفضلها تؤكد عائشة فعلها وحضورها ضدا على بعبع الموت والإبادة الذي يترصص بها وبأخواتها، وبينما تزجي اليد اليميني التحية لظل مزجج يقع خلف ضحايا الموت والإبادة ويصمغ مآلهم المأساوي بنصاعة الحياة وشوقها والتماسها لا تحجب اليد اليسرى عن تخليد أسمائهم لتجمل مؤربة ضمير مجتمع ذكوري منطلق.

- أولا

يدي اليسرى

اليد الأولى

تنزع نقاب

الموت

عن امرأة ميتة

اعتقلها رصاص الموتى

ثانيا

يدي اليميني

اليد الثانية

تنهب للبحث عن ماء بئر

وهي تزيح عن الأرض

كل أنبارها.

عين اليد اليسرى، مسندة بجسد أنثوي كامل طاقته مستنفرة تشوبا بالعيش والبقاء، لا تتوانى عن انتزاع نقاب الموت عن امرأة ميتة، اغتالها أحياء - موتى، لا يوارى محيا صبوحا فقط، بل وشاعة الاغتتيال وانحطاط القتل، في حين أن اليد اليميني لا يربعها رادع عن الانطلاق بحثا عن ماء لكنها لا تنسى أن تمحو كل أبار الأرض لكونها انحرفت عن وظيفتها الأصلية، بوصفها خزانات تمد البشر بالماء، وصارت، كما أريد لها، إلى حفر تردم في جوفها جثث ضحايا أبرياء، لأنها، بتعبير مواز، انحرفت عن كونها منابع للحياة وانسخت إلى جهور غائرة تأوي أجسادا تطحنها آلة الاستواء والتعصب.

لكن إن كانت اليدان الأدميتان تحضنان عادة عشرة أصابع فإن اليمين الشرعيتين هنا سوف تنبت فيها سبع وعشرون أصبعاً وذلك مما يضارع عدد النسوة اللاتي قضين في المذبحة ولكأننا حيال يديين من ذلك الصنف من الأيدي السريالية التي تلوح للمشاهد من شرفة لوحات بابلو بيكاسو أو سلفادور دالي أو ماكس جاكوب. وهذا التصوير لمما تتأجج به، فضلا عن قيمته التفريرية المضافة، قوة الحياة والإنجاب وتنحصر مع ألوان الموت والعقم، هذه المعادلة التي لا يلبث الشاعر أن يجنح بها بعيدا لنصبح حيال



صدامها مع الآخر، الغريب
تحديدا، كما تبين عنه القصيدة
الأولى، أو بصدامها مع ذاتها
الشقيقة أو التوأم، على نحو ما
تبرزه القصيدة الثانية، أو
بصدامها مع نفسها، مثلما
يتلامح في القصيدة الثالثة
فإن ما هو خليف بالذكر هو
كون الشاعر لا يؤكد فقط مودته
التلقائية لهذا العالم وانغماره
الصادق في جروحه ومكابداته
وإنما هو يذهب رأسا إلى صميم

هذا العالم وإلى اللب من هذه الجروح والمكابدات، لا يقتصر على
نوع التعبير الشعري المتكاسل عن هذا بل هو يصير على تصرف
قلقه السياسي على الذوات والحيوات والمصائر لغات شعرية
ولقائعات ومجازات وترميزات.. لأن «مجال الرؤيا هو اللغة، هو
اللغة الموجهة توجيهها محددا» (٣١)، يرتفع معها هذا العالم،
تخييليا، إلى مرقى العوالم الجاذبة، الديناميكية، الأخذة بزمام
مسارها نحو غدها الطمي، بله الشعري، التي هي جديرة به رفعا
من ركاب عوامل النكوص والإعاقبة واليأس

الهامش

(١) أقيمت هذه المظاهرة ضمن الشوكة الدولية «سبرج» في رامية الإيقاع الشعري،
التي نظمتها المركز المتعدد الاختصاصات لإستيمولوجيا الآداب التابع لجامعة
نيس - صوفيا أنتينوبوليس الفرنسية، بين ٢٩ و ٣١ مارس ٢٠٠٤، وشترك فيها
باحثون وعقاد و مترجمون وشعراء من فرنسا وإسبانيا وإيطاليا وألمانيا وأمريكا
اللاتينية والعالم العربي، وشتمترر مساهماتها الفرنسية ضمن كتاب جماعي يضم
معالجات اللغوة مستمدة، في المستقبل القريب، دار لآراماتان
وبخصوص الشاعر فقد ولد عام ١٩٥٠. ينتمي إلى جيل جديد في الشعرية
الفرنسية أتيحت موهبته ابتداء من منتصف السبعينيات ويتشكل من أسماء أبرزها
حلي ميشيل مولودا، بينيزي ماثيو، سهرج سافران، كريستيان بريجان، مراسوا دي
كوردوهر، أسري ميلنير. أجزأ أطروحة دكتوراه حول الشعر الشفوي المعاصر وعمل
مدرسا في مركز الفعاليات الفنية التابع لجامعة تولوز - لومبراي مثلما يشرف
على محترف لبعض أعضاء الجامعة. تنسج بكتابات فيرجيلوس وسان - جان دي
لاكروا كما انحدر إلى صصوص أنطونيان أرطو وأركاديو بات. يكتب بالفصحى
الفرنسية والإسبانية وترجم شعره إلى لغات منها الإيطالية والإسبانية ولعربية
أصدر ما يربو على عشرين عموا شاعريا طهر بعضها في شكل شرائط صوتية أو
أفراص مدمجة من بينها «عن المدينة»، «عن النهار» (١٩٨١)، «قصيدة من أجل شعب
ميت» (١٩٩٢)، «الجيل الثمين» (١٩٩٥)، «اليد والسكرين» «الولد الأعفوري»
(١٩٩٧)، «كل العزاة» (١٩٩٨)، «شاعروا السكاكين» (٢٠٠٠)، وله أيضا بعض
الكتابات المسرحية

١ - شاعر عراقي. من رواد حركة التحديد في الشعر العربي الحديث التي سوف
تتمر بدائل نوعية على صعيد التصويغ الشعري والهندسة الإبداعية أو على صعيد
الموضوع وأفعال الشاعرين. من داخل تلك هشاشة الكهانية ورهائنه الروحية
وحسه الساموي التربع بالوجود، سبهدي إلى ابتداء رؤيا شعرية قهيامية تعد
مركزاتها الموضوعاتية والتخييلية في الميزولوجيا البابلية والمكبات الإنجيلية
تأثر بديت ستريل وتوماس ستون أليوت وديلان توماس ومن دولويه «أرهار
ذيلة»، «أنشودة المطر»، «المعبد الفريق». توفي عام ١٩٦٤.

حسد أنثوي تؤثته هو نفسه، مرة، مليون يد، بما يساوي عدد
ضحايا حرب التحرير الجزائرية، وتؤثته مرة أخرى ثلاثة ملايين
يد كلها مسخرة للذود عن حياة النساء ومكائنهن في الجزائر وفي
غيرها من مناطق العالم.

- يداي الانشقاق

اليد اليسرى

و اليد اليمنى

تملكان سبعة وعشرين إصبعاً

مثل سماء

صحراء حاشي مسعود

أني ستهيني

مليون يد

حتى يمكنني أن أقول

ما أقول وأقول

ما أقول

أني ستهيني

ثلاثة ملايين

يد

لكي أفتح

قفور

حاشي مسعود

عائشة لن تكون أبدا هيشة

و هيشة لن تكون قط عائشة.

- ٣ -

بهذا تكون قد عرضنا لنماذج تمثل سهرج في للعالم العربي وتعالبيه،
تخييليا ورؤياويا، مع مجرياته ومشكلاته، عرضنا للكيفية التي
اتخذها قلقة السياسي، الفاعل والخلاق، في الانتقال إلى تعبير
شعري دال على موقف الشاعر من هذه الجبريات والمشكلات،
مستهدفين من وراء هذا مقايضة حضور العرب، أفرادا وجماعات،
في المهجر أو في فلسطين أو في البلدان العربية، في الوعي الشعري
العربي الراهن توطدا بأحد أكثر الشعراء المعاصرين إدراكا لثقافتهم
العربية، ومآزقها كذلك، بأثر من اهتمامه اللافت بما يمور به
العالم العربي من تفاعلات وتطلعات وحرصه على استزادة معرفته
ثقافته وإبداعه. وإن انتقينا ثلاثة نصوص شعرية، من تجربته
الشعرية الصائفة، جعلت من العالم العربي موضوعا شعريا لها فذلك
حتى نضع اليد على ما اعتبرناه مثلنا رؤياويا يستجيب في منظور
الشاعر إلى الذات العربية، تتضاهر ثلاثتها على بلورته وإرفاده
بأضالعه الثلاثة المستوجبة. وسيان تطلق الأمر بالذات العربية في

٢ - يعتبر هو الآخر من رواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث. حسب على التراب الواقع الاشتراكي في هذه الحركة وإن كان سيمحو بجزئيتها فيما بعد موافق أسطورة وصوفية عاش مقفرا بين وضعة قرابة ثلاثين عاما وس أفرز دوليين، "الذي يأتي والي يأتي"، "الكتابة على الطير"، "الوقت في الحب"، توفي ١٩٩٩

٣ - Serge Pey Tixer letré, in Si on veut libérer les vivants 1961, Savoir aux libérés les morts. Vox Editions, 2000, p 161

٤ - إتيان بايلار / بيزو ماشري الأديب شكلا إدوارد جيل، بعض الفرضيات الماركسية، ترجمة فاسم القفا، مجلة الصفر، عدد ٢٩، ص ٢٤٨، أكتوبر ١٩٨٢، ٥١

٥ - p 155 - Serge Pey Réponse à un questionnaire sur la poésie, opt., p 155 - Trbu, 1981, ٦ - كلمة كوا ساعني القنطرية في حق ديوان سيرج بي الموموم ب 1981, De la ville et du fleuve, Ed

٧ - Minute hurlée, Ed 34, Mexico 1978

٨ - سوف حول مدى تأثره بالشعر العرب، سواء الذين يكتبون منهم باللغة الفرنسية كطاهر بنجلون وعبد الطيف اللامي أو الذين يكتبون بالعربية كأبوس، يجب فلان. بل من جودرو المشتركة إلى اللغة الإسبانية بوصفها لغتي الثانية، ثم دعى إلى كتبة لروايه بدأ بأبي أنسب في الناسم مع الشعر العربي، فباع الصالح إيقاع المصنوع وأمل البيت الشعري بإصافة إلى المصنوع الحكيمه الزائفة لأنى العلاء المعري والأوزار الصوفية ثم انصوس غير الدائنة لإخوان المصاع.

Entretien avec Habb Samrakandi, in Si on veut libérer les vivants it faut savoir aussi libérer ses morts, p 428

و عن سؤال أخر أوسع حول ماهية الشعر كتبه أن يجمع من اللؤل بأن الشعر يبقى أقرب إلى الفن العربى، بحيث تكون على علم بالآية ففسى إلى ترصعا في الكتبا القاتلة على هيئة رسم، وفي هذه الحال قد نحد حاجتنا إلى حرف واحد لا أكثر. هذا ما أجريه به حسن المصمودي.

Serge Pey Réponse à un questionnaire sur la poésie, opt., p 157 - بعد استلهامه من مبادرة كل من عبد الطيف اللامي وأورونيس إلى نقل شعره إلى اللغة العربية يرى بأن هذه المبادرة جعلته يمتشي وزودته "بمخرج عارم وهو يستعري نفسه بالموموم في مرآة كتابة، ونظار يقع على قصيدته كما لو أنها نكتت أبدا مررة.

Entretien avec Habib Samrakandi, opt., p 429 - وفي هذا الباب يحدد الإبداع إلى مترجمين آخرين لشعره أو حواراته إلى اللغة العربية وهما الشاعر والمترجم السوري أحمد ضبعة (القيم في الأبيات) الذي سيجريه له قصيدة "مشاركة في دراسة القصور، وذلك لفائدة مجلة "مواقف، التي يديرها أورونيس، وكانت هذه السطور التي سيجريه له مقاطع من قصيدة "أميالك، التي شتمها جريدة "الاتحاد الاشتراكي" المغربية، ومقاطع من قصيدة "اليد والسكين"، لفائدة نفس الجريدة، ثم حوار الموموم ب في تبارال الأسماء - أجراء معه وأمرور أوفويو وتضمن ديوانه "مشاهدو السكاكين" - "الذي سيمشي في كل من جريدة "القدس العربي" اللبنانية ومجلة "البيت" يصدرها "بيت الشعر في المغرب".

Adons. Une alchimie du verbe in La main et le couteau, Ed, ١٠ -

١١ - حكاية الشاعر مع الطماطم تشكل كل فسط مديلا إلى سبورعائيا كتابية ذاتية يتحسس فيها عن الصبر والبلايات وعن الصفحة بأخرية القاعات والشوارع والساحل، بل ومحفز على رد الاعتبار للإنسان الذي قد يفر مسيره، إلى اتجاهه إلى كتبه، حشره سطفا "المثورة"، إن يتسكن للذن أو مصداها وتبدأ المكالمة، التي سيكتب انفعالا بها إحدى قصائده وأجملها (عبد بنادور) عندما تنهائى إلى سمعه خير الرواية العربية، التي كان الكاتب جان جينود، في مبادرتها أن إتيانها، ومنهائا أن الميليشيات الكتانية سوف تلجأ إحدى المرات، حين صعب على أفرادها التمييز بين اللاتنيين والفلسطينيين، في عز حرب إبادة القشت الفططططط بلسان، إلى اعتبار قاتل من يقتل. عنصورية الطماطم بالمائة المبادية، ثم من حين بعض من "المثورة"، حتى لنهائها مفرج عن ومن هنا تشككها عد فلسطينيون متقربا للوقت المعلق ؟

من هذا يستلهم أليده الدرجة إحدى التهجيز في شأن الإنسان والعرض على سلامة اللغة ؟ ومن ساعها سيرج كذلك على الثأر للإنسان، لكثير غير مأجور في في العالم، من حجارة الطماطم، من مكر اللغة. كما يستقصد. خلال حولة في في

الأبيات، على كتابة قصائد هاكيري إحدى ساحات طوكيو بحبات الطماطم، مذكرا المتطاول حول بلاء قرى بتاتا بين دمار مريع تصوره عروق "مديونة" وبين وحشية قنبلة ذرية أففها ذات يوم أتم، على مدينة فيرونيشام، طيار أمريكي وهو يذبح الملك "صن التجربة سيكرها بألمانيا فيقتل بنجمة تلوث الشعر العام، ينضم إلى مخططه عيشه الإنشادي رقصه محمودة لدكتك إثرها. نكت قدمه، ألكام. من الطماطم، على طمس، لكل العلية تسمال أغصان الأزف والقريز والتفاح على ما اتفقت لشمعة البصيرة الإنشادية، بينما تتفرس إحدى بلديات إقليم كيبك الكندي مسفا على إقامته أسماء شريفة فوق ترابها بهير أتوانه اللحد إحدى علال الأرض وأبائتها

سميها الصلبة فاته في التي ستدبها إلى جبالية الصلا - القصيدة، ولعلها أوبة استعادية إلى تلك البرسات السحيقة من عهد البويزة، عندما كان الإنسان يقرأ، ساعها، الطماطم العظيمة القسم عريش من قصائده في ما اجبر، أساسا، من حروب ومزمت، كذلك، للشعر باستقشار مدني مؤهلته الإصطلاح صماتا لاستمراره وجمالية الإنسان من ترسبات إصافية هو من مصطنعها لشمع. وفي هذا النحو ستقدو الطماطم العظيمة القسم عريش من قصائده في ما اجبر، أساسا، من حروب وكلمات وأسطر، من محارلات والمجاعة، إلى استدارات عسي كستانية بقها هو شخصيا يحدد الصعاب العريين المفره وانتهام

١٢ - من كلمة هيليكس كاستان القنطرية في حق ديوان سيرج بي، المذكور أعلاه، والمشبلة في الأخرى في ظهر الملاف

١٣ - Michael Riffaterre: L'illusion référentielle, in Littérature et réalité - coec Paris, coll. Points, Ed Seuil 1982, p 94

Serge Pey Réponse à un questionnaire sur la poésie, opt., p 156 ١٤ - Emparot, in De la ville et du fleuve, Ed Trbu, 1981, p 3 ١٥ -

("مطوم") على الشاعر سيلجا، حسن لفرجاته القواسية المبتكرة مع المصنوع إلى قراءة القصيدة، قبل نشرها، في هذه الحالة بالذات، أمام جمهور عرسي غير معني بالشعر، خلال إحدى روايات من وسط المدينة إلى حي "أمناء"، مصنوع بطريق تصوير لفرجي وذلك في رمي إدراج هذه القراءة في برنامج لثاني كات قدومه إحدى القنوات الثقافية الفرنسية آنذاك، الشيء الذي لم يحصل لأنه من الطبيعي أن يفتخر على مادة مقروية باسم شاعر مشايخ غوزوي، ومصنوع على الهيار

Gérard Genette Figures I Paris, coll. Points, Ed Seuil 1966, p 103 - ١٦ -

١٧ - على تنصاري، في جواب من موضوعه ورميزتها، عن قصيدة صبري درويش الداعية معابرون في كلام مدراء التي كان من شدة وقعها على الضمير الإسرائيلي أن أثارته ضجة في القوس السياسي والإعلامي الإسرائيلي ووصل الأمر إلى حد اعتقاد جلسة خاصة في الكنيست للثت في شأنها

١٨ - تنزه بخصوص هذه القصيدة إلى أن الشاعر تفضّل فلسطينا بأمرقوتة ومنقطعة عن أية جموعة من مجموعاته الشعرية المتأخرة، وهو ما يصدق على قصيدة عاشقة لن تكرر أبدا مفعلة، مادة "مجارال اسم."

Jean Cohen Le nau language thèone de la poésie, Paris, Ed Flammarion, 1979, p 36

٢٠ - شجرة غير غافر من الأعتاء الرمزي السلام، القصيدة، الصعاء، القوة، الطبعة والحجارة في الديوان سوف تنصص به أنيا وأول شجرة رينون سكردي تصاميف مجارة بين أنصا وموسوم، ويظهر إلتا كثير سيتم حفظ الإريكتيون. إلى إيتد كجاء جاع من القيم التي استأثرت بها أنفها ومن يهبطها لثا شجرة مقسمة كائنات أشجار الأنفوا تمتد بشكل غير في براري الأوريس وتفصيح لصاحبة بختات بختات لسانيا كل من سوايت له نكديها

في التقاليد اليهودية والسيدية تعتبر شجرة الزيتون رمزا للسلام، ذلك أن ما سطلحه العلامه بوح دوح مهابة الطولوان كان غصن رينون، في حين أن طيفه يستفاد إلى رومن الأوريس، يستعج من شعر الزيتون والأزف أما في أصله العصر الويسب صافيرد رمزا للذهب والحد - أو أي استطعت النظر إلى الباب المصنوعة من خشب شجرة الزيتون أفسيدتها من تزي، صرح الرب، كتك أنجيلوس ساليونوس منتلها الوعد الذي أعق على هيكل سليمان

وفي الإسلام سوف تعد شجرة الزيتون بقاءة الشجرة "المبكرة"، في العالم، رمز "الإنسان الكوري"، ورمز الأوريس إنها شجرة مباركة، تقرر بالماء، ما دامت القاديل تبتدى على زين الزيتون وهو ما يشبه ما تعتقه الهرسية الإسماعيلية بمعد شجرة الزيتون في قمة سيناء، كأحد وجوه الإمام، فهي عمار إسماع كوري، ومنع الصلح، "يقال في حق شجرة الزيتون، مسجلها شجرة مقدسة بأن أحد أسماء الله الصني أو كلمات أخرى قدسية توجد مكتوبة على كل ورقة من أوراقها وإن

المعمل الختامي مساء الجمعة إن اللجنة قررت منح اليوم الذهبي للملك، لأنه يشبه رواية «الغريب» للكاتب الفرنسي الراحل ألبير كامو في دفاعه عن قيم تدعو إلى محاربة القمع وإلى الانفتاح على الآخر والتعامل على أرضية التسامح. وأضاف أن اللجنة قررت منح اليوم الفضي للفيلم الفلسطيني «موسم الزيتون» لفيلمه في مقاومة شعب بقرص لأحلال ضمن حالة إنسانية تواجه ناعماً بأبعاد متعددة.

٢١ - جريدة «الاتحاد الاشتراكي» الغربية، ع ٣٣٧٦، الأحد ١٩ أكتوبر ٢٠٠٢، ص ٨
٢٤ - Henri Meschonnic: Pour la poétique I, essai Paris, Le chemin, 1970, p 56

٢٥ - Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Myriem Bouzahr, 1992, Ed. Grasset / Fasquelle, pour la traduction française, p 162
٢٦ - إن لم يتم تتوقف إجراءات قوات الاحتلال الإسرائيلي عند حدّ ضمّ المواطنين الفلسطينيين من الوصول إلى أراضيهم بل تعدّت ذلك إلى استعمار عمليات التجريف والتدمير لأراضيهم المزهرة بأشجار الزيتون المشجرة، ثارة بهدف توسيع المستوطنات وثافة أخرى بمحج أبنية وأحياء وجرفت قوات الاحتلال أكثر من ٢٥١ ألف شجرة زيتون خلال أعمال الانقضاء القتالية الماضية، حسبما ذكر تقرير أعدّه مركز الإعلام والمعلومات الفلسطيني

وأورد التقرير حكاية الفطاون رائد من قرية البامون القريبة من نابلس كتلى على معاناة الفطاون الفلسطيني في الحفاظ على شجرة حيث قال التقرير ورت أشجار الزيتون عن أجداده وعمرها كما يعرف أبنائه، لكن بسبب قرب أشجاره التي تحتاجون عدداً إلى ٧٠٠ من مستعمرة إيتشار فإنه محروم من الذهاب إلى مرتفعه منذ بداية الانتفاضة [١] وفي طول الأراضي الفلسطينية وعرضها تلباك مئات الفصص التي تروي هذه المشاهد، والتي ترسم أيضاً كيف يواجه الفلسطينيون خطرسة جرفانات الاحتلال وألياتهم بزعده من التجدي والصعود هارباً عنهم أؤسة المزارع الفلسطيني و المستنّ عام، والذي قامت قوات الاحتلال بتجريف أشجار الزيتون الموجودة شرقاً مدينة نابلس بالقرب من حدود الأراضي المحتلة عام ١٩٤٨ من بعد رداً على هذا القتل سوى قوله «سوف أزرع دلاً من الذي يمزّز زيواد»

٢٧ - جريدة «القدس العربي» اللبنانية، ع ٤٤٨٤، الإثنين ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٢، ص ٥
ولنا أن نستعصر، في هذا الموضوع، سبل الصور التي تتفاقمها، كل موسم جي الفريخون، شبكات التلفزة العالمية من مؤرّنة أنصار «حركة السلام الآن» الإسرائيلية، بزعامة المناضل التقدمي المستنّ أوري أفندي، للمزارعين الفلسطينيين ووقوفهم إلى جانبهم في ما يلاقونه من منع وتخويف من لدن الجنود والمستوطنين الإسرائيليين

٢٧ - تعصر في الحكايات الشعبية العربية، ممّا يجوز أن يكون له نظير في الحكايات الشعبية العربية، قصة امرأة خرافية، جميلة وخارقة، تحمل في الأخرى، اسم «عشّة» المعوز «عاشّة»، مدوماً إليه تدعّر هو «عشّة»، التي تسمى الجنّة، كانت لا تظهر إلا في الليل ملققة بملامتها البيضاء مقنونة بإغواء الجنود الترمالين الذين كانوا يحرصون كيف كانت تدعّر الجنّة، في إطار حملاتها التوسعية في إفريقيا، في ضاحي المحيط الأطلسي، عند الفوق الذي يدعى اليوم مدينة العديدة، ثم استندهم إلى غيوب قريب فتظلم

Gérard Genette Seuil, Paris, Coll Poétique, Ed Seuil, p. 13 - ٢٨

٢٩ - إن مفتاح أسطورة ميوميل نقد على مشهد مدوي، قرباني، سيتم يقوم تيريز باجملات لسان الطوليم لكي لا تستعطل رواية واقعة اختطافها وتكبتها في عقم الأفاق بناء على هذا لأن الأثير عمل التصاليف. في هذا السياق هو الكلام، والمخاليق الصرفة بوصفها كلاماً، إذ كل قصيدة، فيما أرى، ليست أكثر من لسان مجتذ قصة فيوميل بسحبها منجزاً بين جوانب أساسية ما هي إلا قصة موضوعها البشر، ولأنّ كان بأنه بالداخل من الكوكب الذي كانت توجد به مقيدة أثير، سوف تكتب أول قصيدة في حياتها، ناسبة ناسبة بقصة قصيدة، من ذلك الكوكب الذي كانت، في الظاهر، سجنه كان، في العمق، في مقام معبود، كانت هي كائنته، يجري به فطس كلام معصّل من التبادل المدوي بما هو وسيلة إلى كلام إلى الدوام في هيئة قصيدة إن أسطورة ميوميل هي، بطبيعة الحال، أسطورة قربانية تعصر في مرمى تأسيس الكلام بشرطه» Serge Peu Lechange des noms, entretiens avec Ramiro Otero, 1999, p6
٣٠ - Les arqueuses de couteaux, Ed, des Polinaires, 1999, p6
٣١ - Serge Peu Réponse à un questionnaire sur la poésie, opt, p. 155 - ٣٢
٣٤ - Henri Meschonnic, opt, p. 90

٣٢ - ريتا تصل من مريب فورتها حد جعل الزيت داتها من الوفرة إن لم تصبح خفيفة، ثم إن الأية القافية المفعلة (٣٥) من سورة «البر» لتتبع في جعل دور الإله «كشكاًد فيها مسباح، الصباح في راجاة، الرجاجة كأنها كوكب نوري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرفية ولا عربية بكاد زيتها يصي» ولو لم تنسها ناره Jean Chevalier - Alan Gheerbrand: Dictionnaire des symboles (pour l'édition - revue et corrigée), 1982, Ed Robert Laffont, S, A et Ed Juppier Paris P 669

٣٦ - علي سويل المال دوات عبد الوهاب البهائي «المجد للأطفال والزيتون» الصادر عن دار الفكر، القاهرة ١٩٦٠

٣٧ - علي الرغم من الحصور اللافت لمنظومة من الرموز، ذات القصودية الطبيعية، في النص الشعري المعاصر، من قبيل القمع وخفاق التسعاع البرتغال والنمب، ممّا يستعظم ثرى لمسطين، إبان موطلة رموية الزيتون في حبل هذه النص لا تكار، تعدلها موطلة أخرى، ويكفي أن الشاعر محصور درويش عبور بدواته للثاني ب «أوراق الزيتون» (مطبعة «الاتحاد» اللبنانية، حيفا ١٩٦٤) الذي يمكننا الاستشهاد ببعض من قصائده لتلمسنا لاستشارة هذه الموطلة وتنفذها في مثل البدوان

سويل ١

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

صورت في بلاد كل ما فيها

يعيش بطورة العشب

جذري

قبل ميلاد الزمن رست

وقبل تفتح العشب

وقبل السرو والزيتون

وقبل ترعرع العشب

٣٨ - قصيدة «طاقة خفية» (ص ١١ - ١٢)

قال الجميع كغيره

أنا أحد حزين

كيف حال والدي

ألم يزل كفه، يجب نكر الله

والأبناء والقراب، والزيتون

٣٩ - قصيدة «رسالة من المعفى» (ص ٦٣)

إننا نستقل بالروح

الشوك والأحزان قلعا

والأم بحمل عارما وعيلينا

والنكر يصي

ستقل في الزيتون خسرته

و حول الأرض دوما

٤٠ - قصيدة «عن المصودة» (ص ٧٠)

وبخصوص الشاعر فقد أخذت فريخته الشعرية في التايور وهو لمّا يزل مقبها بوطنه فلسطين ينتمي إلى ما يصطلح عليه، في الأدبيات النقدية العربية، بجبل استنبتات في الشعر الفلسطيني المعاصر، وبين خروجه من الجليل الأعلى عام ١٩٧٠ ورجوعه إلى رام الله أواست تسعينات القرن المنصرم، إلى توقيع اتعاقات أسرار السلام وقديم السلطة الوطنية الفلسطينية، ظل مرتعلا على الدوام بين ديمها الفارقة و مسكو و بيروت ونيقوسا وباريس وتونس، يعتبر حاليا رأس الحربة في الشعرية الفلسطينية بفضل ما أوتي من ذكاء وقدر على الجمع بين ولانه لفضية الوطنية وولانه لاشتراطات الكتابة الشعرية واقتضائاتها المرحلية والجمالية والتفصيلية، على حد كثر من الجوائز الشعرية العربية، حبيباً وولياً، كما ترجم شعره إلى العديد من اللغات العالمية، من دواوين «مدينتي تنهض من موهبا، دور ألقا، جدارية»

٤١ - كالموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والسينما وعلى ذكر السينما لا بأس في أن نشير، في هذا الإطار، إلى فوز أحد الأشرطة السينمائية الفلسطينية بالجائزة القفضية لمهرجان القاهرة الدولي الأخير لسينما، وتتعلق الأمر بـ «موسم الزيتون» للمخرج حنا إلياس، إذ حاز فيلم «الملك» اليوناني لنكوس برمانديكوس بالجائزة الأولى لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي، في حين تمتعت لجنة التحكيم بالجائزة الثانية للفلسطيني حنا إلياس الذي غار أيضاً بجائزة أفضل فيلم عربي وقال رئيس لجنة تحكيم الدورة السابعة والعشرين للمهرجان، الفرنسي جان كلود برديالي، في

قصيدة النثر العربية

وإعادة بناء قضايا علم العروض(*)

عبد القادر الغزالي*

على الرغم مما يبدو، للوهلة الأولى، من وضوح المادة المشكلة في الكتابة من تعالق الصوت والمعنى، فإن دقائق هذا التعالق هي مثار جدل وخلاف كبير. إن لها حلة بطبيعة التفكير في اللغة، وشكل تصور الارتباط بين الدال والمدلول أي اعتبارية أم اقتضائية؟ ومما يزيد من تعقيد المسألة طرق اشتغال المكونات اللغوية في الكتابة، والمحاولات المتعددة لبناء التعالق بين الأصوات والمعاني إلى حد تجاوز ما استقر منها على مستوى المعجم. ونعتقد أن هذا الوضع التركيبي المعقد هو الذي حدا بصاحبي كتاب، نظرية الأدب، واسطن وارين ورينيه ويليك، إلى الالتجاء على ضرورة التفريق بين مكونين من مكونات الصوت، يتم الخلط بينهما في أغلب الأحيان. وهذا التحذير المضمّر، هو مستهل البحث الجديد في قضية الصوت، والاشكالات التي تنفرع عنه في الأثر اللغوي عامة والأدبي بخاصة: «يجب أن نميز أولاً بين جانبيين مختلفين أشد الاختلاف من جوانب المشكلة: العنصر الملازم للصوت والعنصر المتعلق به» (١).

إن البنية الصوتية، بهذا المعنى، هي أساس التصور والإدراك، لأنها تتضمن المعنى وتحتويه. وهذا الأخير بطبيعته مختلف عما حدد معجمياً. وبالنظر إلى الصفات والسمات المكونة للصوت فإنه يعتبر المادة الأساسية في علم الأوزان: «ومن ناحية أخرى نجد أن التمييزات المتعلقة بالصوت هي التي يمكن أن تصير أساس الإيقاع والوزن: فالحدة، العدة، الشدة، تعدد التكرار، كلها عناصر تسمح بتمييزات كمية» (٢).

ولقد انصرفت جملة من المقاربات الوزنية إلى إيلاء المادة

لعمل الاستنتاج الذي نخلص إليه من خلال بحث الأسس التي تستند إليها هذه الأبحاث العروضية، هو عدم قدرتها على الخروج عن الاطار الاستيمولوجي لعلم العروض، كما أسسه الخليل بن أحمد، أي أنها تنحصر في اطار الوزنية. ومن ثم يمكن الحكم عليها بأنها تندرج في اطار النظرية التقليدية، مما يعني أنها في أوضاعها الراهنة لا تستطيع التصدي للقضايا الإيقاعية والتخييلية التي تطرحها قصيدة النثر. والبدليل، في اعتقادنا، الذي يمكن من الخروج من هذه الوضعية المتأزمة، هو الانتقال من النظرية التقليدية إلى النظرية الحديثة.

* شاعر وأكاديمي من المغرب

فيستند الى الاساس الموسيقي مع مصادرة التقريب بين الشعر والموسيقى، ولفت الانتباه أحياناً الى خصوصية الموسيقى الشعرية: بينما يستند النمط الثالث الى الاصل الصوتي، يدعى الأول «العروض الخطيطي»، والثاني موسوم بسمات النظرية الموسيقية، أما النموذج الثالث فحامل لاسم «نظرية الوزن الصوتي». ولعل الخلاصة التي ينتهجان اليها بعد تقويم هذه النماذج، هو القول والدفاع عن التكامل، لأن ما ينقص هذا النموذج يكمله النموذج الآخر: «فالنظرية الموسيقية في الأوزان على حق حين تقول ان كل هذه التميزات في المدة والشدة والحدة نسبية وذاتية. غير ان نظريتي الأوزان الصوتية والموسيقية على السواء تشتركان في نقص وقصور واحد، وهو أنهما تعتمدان كلياً على الصوت، وعلى أداء تلاوة واحدة أو تلاوات متعددة. فنتائجهما تنطبق على تلك التلاوات، وهما يتجاهلان أن المنشد قد يخطئ أو يصيب، وأنه قد يضيف عناصر ويحذف أخرى مما يشوه النمط تشويهاً كاملاً» (٥)

ومن هذا المنطلق، نسعى الى كشف فرضيات مجموعة من الدراسات العربية الحديثة التي تندرج فيما يمكن أن نطلق عليه: علم الوزن «العربي» أو «علم العروض العربي»، وما يطره من قضايا شعرية، وإلى أي حد يسمع التطور القديم منه أو الحديث، بوجود أشكال شعرية خارجة عن الأوزان المعهودة، كما ضبغت في علم العروض؟

ان الكتابة الشعرية خارج الوزن المعهود تدفعنا، حتماً، الى نقد علم العروض. ويحسن التنبيه الى أن مفهوم الإيقاع في الشعرية الحديثة يتجاوز الأطروحات التقليدية وبناءً على ذلك، تحاول تفكيك مسلمات وفرضيات النظرية العروضية العربية الحديثة التي لا تزال تركز على مسلمة المطابقة بين الإيقاع والوزن. والغاية الكبرى من هذا النقد هو إعادة معالجة القضايا الوزنية والإيقاعية التي تطرحها الكتابة الشعرية خارج الأوزان المتعارف عليها، وبالتالي تفكيك المنجز العروضي العربي الحديث بخاصة، وفق رؤية مستقبلية تجديدية مفتوحة على تصورات ونظريات مقابلة محتملة. وحسب هذه الزاوية النقدية، نفترض ان قصيدة النثر العربية بطبيعتها تستوجب إعادة بناء قضايا العروض، سواء في أصوله أم فروعها.

ويمكننا أن نستخلص من تعريف الخطيب التبريزي لعلم العروض المبادئ التالية:

- الصفة القياسية للعلم.
- العرض والمقابلة.
- التقويم

الصوتية أهمية بالغة. تصنيفاً، وتبويباً، وتحليلاً، وتفكيكاً، متوسلة بنتائج الأبحاث الصوتية والفونولوجية، وبمعطيات علم الموسيقى، مما شجع على التقريب بين الشعر والموسيقى. ومع ما صاحب ذلك من تطوير الإجراءات والاصطلاحات والاختبارات فانه أفضى الى كثير من البس والخلط بين المجاليين. وتلك هي النقطة التي ينبذ إليها كل من واستن واوين ورينيه ويليكن «التمييز في صناعات «التوزيع» بين الطرز الصوتية والصفات الصوتية المعادة او المتطابقة او المترابطة» (٦)

وبإعادة الاعتبار لخصوصية حضور الصوت في الكتابة، نكون، حتماً، أمام قضايا أساسية في الشعرية، أو ما يسميها «بالبحث الأدبي». ومن هذه القضايا قضية العلاقة بين الشعر والنثر، التي يمكن أن نؤوضها في مستويين مختلفين، لكنهما مرتبطان بتعريف الشعر أصلاً. ذلك ان التعريف الكلاسيكي، بتقديم الوزن بناظر، في حقيقة الأمر بين النظم والنثر. وهنا يكون لحضور الصوت وجهان أساسيان: وجه معياري من خلال الفصوص لقوانين انتظام وتكرار معيارية متعارف عليها. كمية أو مقطعية أو نثرية، ووجه فردي، ويسعنا التمييز الباليكوسيني (نسبة الى رومان ياكوبسون) في ابرزها، عندما يميز بين: شكل البيت الشعري ونموذج البيت الشعري، وما ينجم عن قلب الوظيفة الشعرية للعلاقة بين محور الانتقاء ومحور التأليف. أما تعريف الشعر خارج الوزن فيطرح قضايا مختلفة، ان حضور الصوت من خلال النسق يجعل الصوت في المعنى، وفي نفس الوقت ينصف الحدود بين الشعر والنثر. وكل ذلك يدفعنا الى إعادة النظر في للنثر أيضاً سواء في تعددته، وأوضاع الإيقاع في كل نوع، وأنماط الصلات بين الشعر والنثر الفني بخاصة، على الشكل الذي نستخلصه من الكلمة التالية: «فنحن ندخل حقل البحث الأدبي حين يتوجب علينا أن نشرح طبيعة الإيقاع النثري، وخصوصية النثر الموقع واشتغالاته، ونثر فقرات معينة من الكتاب المقدس بالانجليزي، والإيقاع النثري في كتابات السير توماس براون وروسكين أو دي كوينس حيث يفرض الإيقاع - أحياناً النظم - ذاتيتها على القارئ، حتى ولو لم يكن منتوها. لقد سببت الطبيعة المضطربة لإيقاع النثر الفني مقدارا كبيرا من الصعوبة» (٧) وبناءً على هذه الاضمارات، نسجل حضوراً فارقاً بين النثر العادي والنثر الفني، مع الحرص على حفظ التمايز والحدود.

وضمن اطار استقرار نظريات الأوزان، يحصر واسطن واوين ورينيه ويليكن ثلاثة أنماط، كل نمط يستند الى اساس من الأسس النظرية. يقوم الأول على الاساس الصوتي، أما النمط الثاني،

وهذه العمليات تصدر عن ذاتين، وفي ثلاثة مستويات مختلفة. مستوى سابق لتأسيس العلم ومستوى مواكب، ومستوى لاحق لعملية التأسيس. بحسب هذه المستويات ينبغي أن نتناول قضايا الوصف والاكتشاف في علم العروض، أما الذاتان فهما: ذات الشاعر وذات العروضي. ولذلك نعتقد بأن معرفة الصحيح من المكسور إنما تبني انطلاقاً من المنجز الشعري السابق لكنها تطبق على المنجز الراهن والمحمّل، لأن قوانين العروض التي اعتبرت ميزاناً استخلصت من المنجز الشعري ولم تكن سابقة مكتملة. ويرتبط هذا الواقع بالتوجه التعليمي التربوي الذي اتجه إليه علم العروض، كما يبدو من الكلمة التالية: «اعلم أن علم العروض ميزان الشعر، بها يعرف صحيحه من مكسوره، وهي مؤنثة. وأصل العروض في اللغة: الناحية» (٦).

وهذا الوضع التعليمي هو الذي أدى إلى إخضاع الشعر مطلقاً: ماضياً وحاضراً ومستقبلاً إلى اصطلاحات العروض كما صيغت منذ البداية. وإذا كانت المصطلحات التي صاغها الخليل بن أحمد، هي المفاهيم التي يقاس بها البيت الشعري، بمقابلة الحروف المتحركة والسكونية وتحديد نظام توليدها مما يؤدي إلى استخلاص التفاعيل، ومن ثم البحر الشعري «والشعر كله مركب من سبب، ووتد، وفاصلة ولا يتوالى في الشعر أكثر من أربعة أحرف متحركات» (٧) أن نظام الدوائر العروضية بخصائصها الهندسية والرياضية، تدفع إلى الاعتقاد بأن البحر الشعري التي استخلصها الخليل بن أحمد، في البداية، من خلال الوصف والاستقراء لا تمثل سوى امكانية من الامكانيات المتحققة إلى جانب الاحتمالات الممكنة، أطلق عليها البحر المهمة. ولا يدل نظام الدوائر العروضية على الامكانيات الوزنية التقليدية فحسب، وإنما يشير إلى تعالق بين النظام العروضي وروية وجودية خاصة تجعل من الدائرة تمثيلاً للوجود.

ونجد في بحثنا عن المداخل العروضية المختلفة، وأن لم تخرج هي أيضاً عن النظرية التقليدية، مقارنة متميزة أساسها المحاكاة، سعى إلى بنائها حازم القرطاجني، من خلال قراءة المرجعية اليونانية الارسطية، واستثمار مجهودات الكندي وابن سينا وابن رشد، بطريقة تدفعنا إلى القول بأنه سما بالنقد من الفطرية والانطباع إلى النظرية. ويمكن القول بأن

تصوره لعلم العروض مبني على أساس التفاعل، لأنه تجاوز الفصل بين الصوت والمعنى. لقد ربط حازم، بإحكام بين محاكاة الموضوعات ومحاكاة المقاصد، كما ألح على ضرورة التناسب في بناء العلاقة بين الصوت والمعنى. وفي هذا السياق يذكرنا حازم القرطاجني بموقف صاحب الموسيقى، بخصوص مسألة التخييل: «تخييل الأغراض بالأوزان»، وفي كلمة ابن سينا استعمال لاصطلاحات من قبيل، المدة والزمن والصوت والسمع. ونجد أنفسنا بأزاء مقابلة دقيقة بين «المسموع من القول» و«المفهوم من القول»، وذلك ما يمكن تقريبه من خلال الاصطلاحات اللسانية: الدال والمدلول. «وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نجد عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه، ومن ذلك قوله في الشفاء، وتعدد الأمور التي تجعل القول ميخلاً: «والأمر الذي يجعل القول ميخلاً. ومنها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم» (٨).

إن قاعدة الفصل في طبيعة وقع التركيبات الوزنية في السمع، يرجع، بالدرجة الأولى، إلى مبدأ التناسب، اثر الوقع الحسن في السمع هو علامة رسم القول بأنه من الشعر علاوة على النظام المحفوظ «التأليف من المتناسبات له حلالة في المسموع، ما انتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. يجب أن يقال في ما انتلف على ذلك النحو الشعر، إن كان له نظام محفوظ لأننا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً» (٩).

ولعل العجيب في تصور حازم القرطاجني لعلم العروض هو الربط الجدلي بين أنساق الأوزان والاحوال النفسية والعاطفية. وفي ريمه العضوي بين الوزن والنفس، عودة إلى أصل الانفعال والحالة، وانعكاس كل ذلك على الجسد تعبيرات السمات والملامح، طرق اللقاء... واستناداً إلى مبدأ التناسب في تأليف الأقدار الوزنية، يقابل كل شكل من أشكال الانتظام الوزني بصمة من الصمات المعنوية: لبساطة والبساطة والطلاوة... لتأويل وترجمة دلالة ما سماه الخليل بن أحمد الفراهيدي بالبيت الشعري «فالعرض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة. تجد لبسط سبابة وطلاوة. تجد للكمال جزالة وحسن اطراد وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب سبابة وسهولة.

**إذا كان حازم
القرطاجني قد
سعى إلى تفكيك
آليات اشتغال
المكونات الصوتية
والمعنوية في
البناء النصي
الشعري، فإنه
يمكن القول،
اعتماداً على
ذلك، بأنه أسهم
في إعادة بناء
علم العروض
بتأصيل الأصول،
بل أنه لم يقف
عند هذه الحدود
بل حاول تطوير
العلم من
الداخل، لكنه لم
يستطع تجاوز
النظرية
التقليدية**

عند هذه الحدود بل حاول تطوير العلم من الداخل، لكنه لم يستطع تجاوز النظرية التقليدية.

وإذا ما نحن معنا النظر في العروض العربي فإن الملاحظة الأساسية التي نسجلها هي أن علم العروض، كما أسسه الخليل بن أحمد الفراهيدي، بمصطلحاته وتقنياته وأجزائه وأنساقه قد ظل ثابتاً، كما ظلت الأصول كما هي على الرغم من تنوع المحاولات على امتداد العصور، وبخاصة في العصر الحديث. لقد أسهم الانفتاح على الثقافات الأجنبية في تطوير مناهج البحث، والتعرف على أنساق وزنية مختلفة كان للمستشرقين دور كبير في التعريف بها، علاوة على إسهامه الملحوظ في تطوير الدرس العروضي العربي باستخدام الطرق والمناهج الحديثة. وقد أفسح هذا الوضع الجديد أمام الدارسين العرب آفاقاً لاقتراح بدائل للأسس العروضية القيمة. وكلها محاولات تستلطن رغبة علمية في إعادة معالجة القضايا العروضية، وتجديد الاصطلاحية، وتبسيطها، والاستفادة من معطيات علم الموسيقى وعلم الأصوات والفونولوجيا.

وسوف نتوقف عند أهم المحطات في هذا المضمار، لمعرفة العلاقة القائمة في هذه الأطروحات بين علم العروض وبين الموسيقى، ومفاهيم الإيقاع في هذه الأبحاث، لنتمكن استناداً إلى المعطيات المستخلصة من إبراز إمكانية أو استحالة الحديث عن «قصيدة النثر» ضمن هذه الحدود والفرضيات، وكيف يمكن تجاوز هذه الفرضيات لفتح المجال أمام هذا الشكل الشعري المتغير الذي يخلط المفاهيم والتصورات السائدة؟ وضمن هذا الإطار، نبذل بمحاولة د. محمد النويهي في كتابه: «قصيدة الشعر الجديد». يبرز في الفصل الأول الذي يحمل عنوان: «موسيقى الشعر» بوضوح مسألة تضمين علم العروض في علم الموسيقى، بطريقة التواتر، أي أنه لم يبحث في علم الموسيقى وأصوله، وطرق هجرة المصطلحات من الموسيقى إلى الشعر. ولكنه يعود إلى الفطرة والنشأة الأولى، ويأخذ إلى لغة الحديث اليومية عندما يخلص إلى ما يلي: «نستنبط من هذا أن موسيقى الشعر يجب أن تكون موسيقى موجودة بالقوة (متضمنة) في الحديث العادي لعصرها» (١٢).

ونختين من طرق رصد هذه الموسيقى المتجلية في الشعر، فرضيتين تحكمان تصور د. النويهي من علم العروض هما: فرضية الرؤية الكلية الشمولية للقصيدة، وفرضية تجلي الموسيقى في القصيدة باعتبارها وحدة متماسكة، نلص ذلك في التأكيد الموالي: «عني ألح في تأكيد هذه الحقيقة: أن موسيقى القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا

للمعدي رقة ولين مع رشاقة، للرمال لين وسهولة» (١٣).

وتفصي بنا فرضية الوصل بين الصوت والمعنى في تأليف التناسبات إلى علاقة مثمرة بين علمين أساسيين من علوم اللغة هما علم العروض وعلم البلاغة، من باب العلاقة بين مسموع القول ومفهوم القول. غير أن التفكير في طبيعة هاته العلاقة، وسبل تطويرها سرعان ما يقطع، بالعودة إلى الثنائية بين القديم والحديث، أو الأصل والفرع. وهنا يكون المعيار المنطقي دور أساسي في رفض وقبول المتجزئ الشعري، من خلال الاعتماد على الأسس التالية: - ما ثبت وما شك في ثباته - ما لم يثبت بالوضع إن مشروعية النظام حسب المقابلات المنطقية المعتمدة، إنما تنبع من مقولة الاستعمال، لكن الاستعمال، في هذا الموطن، له ارتباط بالماضي لا بالحاضر. وبناء على ذلك، نجد في القديم ثلاثة احتمالات:

١- المستعمل ٢- المشكوك في استعماله ٣- غير المستعمل. وحسب هذه الاستدلالات بالخلف لا نجد أنفسنا، أمام احتمال واحد هو الوضع. ولذلك نعتقد بأن الجد مبني على أساس المطابقة بين الاستعمال والوضع: «قد صبح بالاعتبارات اللغوية في تناسب المسموعات وتناسب انقطاعاتها وترتيباتها وكون المناسبات الزمنية جزءاً يدخل تلك الجملة أن الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم - مما ثبت استعمال العرب له وما شك في ثباته، وما لم يثبت أصلاً بل وضعه المحدثون قياساً على ما وضعه العرب...» (١٤).

ووفق هذا القانون الوصفي الذي سرعان ما يتحول إلى قانون معياري، تعرض المحاولات التجديدية في الأوزان. ومن خلال استقصاء أصل تسمية علم العروض، يقول حازم القرطاجني إلى علاقة عجيبة تكشف عن روابط عميقة بين العروض وفن العمارة. وبما أن المرجعية جاهلية فإن العمارة، في هذا الموطن، لها اتصال بالخيام.

إن علم العروض، وفق هذا التصور، مجال تتفاعل في بنيانه معارف من حقول متعددة هي التي أسهمت في تعميق طبيعة هذا العلم ووظائفه، وطرق الانتقال فيه من الوصف إلى القيمة. والموسيقى، ضمن هذا الإطار، هي التي أسعفت في تدقيق الاصطلاحية في علم العروض، وسعت مجالات الأوزان وعلاقتها بالأحوال النفسية. أما البلاغة فقد أبرزت التعلق بين الصوت والمعنى. وإذا كان حازم القرطاجني قد سعى إلى تفكيك آليات اشتغال المكونات الصوتية والمعنوية في البناء النصي الشعري، فإنه يمكن القول، اعتماداً على ذلك، بأنه أسهم في إعادة بناء علم العروض بتأصيل الأصول، بل إنه لم يقف

الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ» (١٧)

ومن المفيد التنبيه على أن هذا التصور المتمثل في الطريقة الخاصة في بناء علم العروض وأدواته، يقترن بموقف الدفاع عن الشعر الحر، أي الشعر التفعليقي بخاصة، لذلك فإنه وإن غير جملة من الإجراءات، وتوفق في كثير من التطبيقات فإنه لم يخرج، هو الآخر عن النظرية التقليدية ويظهر ذلك من خلال تبنيه لموقف الشاعر الانجليزي المجدد ت. س. إليوت الذي يقيم حدودا للتجديد، تنفي الكتابة الشعرية خارج الأوزان وتأكيدها لهذا الموقف الخاص إن لم نقل الارتكاسي، يعود بنا الناقد إلى تأصيل الأصل، وتجديد الولاء لما استقر في تعريف الشعر قديما وأصبح عنده من المسلمات التي لا يجوز المساس بها: «نحن نعرف أن الشعر كلام موزون (ومكثرا عرّفه علماؤنا القدامى، مضيفين إلى تعريفهم شرط القافية الذي نرى الآن فيه رأيا مختلفا)، والأوزن هو سمته التي تميزه عن النثر» (١٤). وعلى هذا النحو، يعود مجددا إلى الأسس القديمة المعتمدة في تمييز الشعر عن النثر، أي الوزن، لكنه لا يقف عند هذه الأسس بل يتناول مكونا آخر يعتقد أنه فاصل بين الشعر والنثر هو مكون العاطفة والانفعال، ونظرا لاستحالة التمييز اعتمادا على هذا المكون، فإنه لا يجد محصيا عن قرن المكون أعلاه بمكون الوزن.

وإذا سلمنا بأن الموسيقى توجد أصلا في لغة الحديث اليومية، فإن الفارق بين الشعر والنثر سرعان ما يتلاشى وينحل، لذلك يتكون التوحيي بمبدأ النظام، وجريان الأقوال الوزنية وفق قوانين معلومة يتميز بموجبه الكلام الموزون المطابق للشعر في هذا التصور، مثلما يتضح من هذا التذكير: «والنثر أيضا يدخله تراوح، لكن التراوح الذي يحدث في النثر يأتي على غير نظام، يأتي كيفما اتفق بلا ترتيب ولا اطراء. أما التراوح الذي يأتي في الشعر فيتمتع نظاما فيه ترتيب وتكرار، أو قل فيه إيقاع مطرد» (١٥)

ويشير انتباهنا أيضا للربط بين الانساق الوزنية والأحوال النفسية الشعورية، لأن هذا المكون الأساسي يتموضع في الكتابة بوصفه مكونا ضروريا: «فالوزن في الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة وروقا، وللاولة وحلاوة» (١٦)

وفي سياق الدفاع عن الشعر الجديد، مع الاحتفاظ بالوزن، يبنّي د. النويهي تصورا مختلفا للانتظامات الوزنية قائما على أساس النثر بوصفه جوهر إعادة بناء علم العروض وفق رؤية معقدة تمارس التجديد بقدر مدروس كما يظهر من

التلميح التالي: «ما إن نفكر في احتمال نظام إيقاعي آخر حتى يبدو إلى خاطرنا نظام النثر على المقاطع» (١٧)

أما د. إبراهيم أنيس، فيؤكد، بصورة ضمنية وكما يتضح من خلال عنوان كتابه: «موسيقى الشعر» أيضا فرضية الموسيقى، والربط بينها وبين الشعر من خلال الوزن، لنحصل على تركيب: موسيقى الوزن الذي يماثل في هذا البناء العروضي الجديد موسيقى الشعر الموزونة لتجديد قوانين اشتغالها مصطلحات من قبيل الجرس والتوالي والتردد والانسجام: «وللشعر نواح عدة للجمال، أسرها إلى النفوس ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر» (١٨) يبنى الشعر، إذن، على أساس الانتظام والتكرار. ويبدو أن محاولة بناء العروض إنما تدور في فلك تأصيل الأصول، فالمبادئ الجديدة والإجراءات المقترحة تبعا لأوضاع المعرفة اللسانية الجديدة، إنما توغل للشرح والتفسير، والإبقاء على البناء القديم. إننا نقف مجددا في هذه المحاولة العروضية على فرضية الحفاظ على التعريف القديم للشعر، بل واعتباره بدئية ومسلمة في تعيين هذا الشكل الكتابي وتمييزه عن النثر: «كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميزه عن النثر إلا ما اشتمل عليه من الأوزان والقوافي» (١٩)

ومن هنا، لا نجيب من الخلاصة التي يتوصل إليها عندما يقارن بين التعريف العربي القديم للشعر وبين التعاريف الحديثة، مفضل التعريف القديم الذي يجعل من الوزن والقافية حدين مميزين مشكّلين للخلفية الموسيقية الناعمة للروية العروضية المقترحة. وإذا كانت الخصائص الموسيقية حاضرة في الشعر والنثر على حد سواء فإن التوسل بالنظام هو المحدد للفروقات: «ففي كل هذا موسيقى ولكنها في الشعر أرقى، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها، لأن نظامها لا يمكن الخروج عنه» (٢٠)

إن أفق التجديد الوزني الذي يفتحه د. إبراهيم أنيس في كتابه جد ضيق لأنه لم يتجاوز الأطار العروضي القديم، ذلك أن كتابة الشعر خارج الوزن التقليدي، في تقديره، تكاد تكون مستحيلة. ووفق هذه الرؤية التقليدية، فإن ما قام به الشعراء في التجارب الرومانسية، بل وما قام به الشعراء المجددون اللاحقون، لا يعدو أن يكون تنوعا على الأصل: «أما في أوزان الشعر وقوافيه فلا تكاد نلحظ من شعرنا المحدثين بجديد، فقد غلبت عنايتهم بالأخيلة، وحرصهم على البراعة في المعاني، وأهملوا الموسيقى الشعرية» (٢١) ومع هذا الحكم القيمي، يشترط شروطا لا بد من

الالتزام بها وعدم تجاوزها في المحاولات التجديدية على الرغم من اشارته الى العلاقة المتينة بين اللفظ والمعنى، وإحتمالات التحولات من الجرس الى الموسيقى الى المعنى الى الألفية. ومع اعتقادنا بأن محاولة د. ابراهيم أنيس تبقى في اطار النظرية التقليدية، فإن رغبته في التجديد، وإعادة قراءة منظومات الوزن في القصائد الشعرية بطرق مختلفة عما قرره الخليل بن أحمد الفراهيدي في علم العروض، تبدو واضحة جلية في كتابه «موسيقى الشعر». لذلك وجدناه ينتقد كثرة المصطلحات

وجداولها الاجرائية. علاوة على خطأ الأسس العلمية التي بنى وفقها الخليل علمه: «ولقد نهج الخليل في عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية» (٢٢) ويزداد الأمر تعقيدا إذا ما أمعنا النظر في الواجب في الانتقاصات الوزنية والباح والممنوع فيما يعرف بالزحافات والغلل، وتحول سريع من الوصفية الى المعيارية: «من كل هذا ترى أن العروض كما وصفه لنا القدماء قد لحق به غير قليل من الصناعة، وإن قواعد قد عقدت وأسرف في تعقيدها» (٢٣) ويطرق ابراهيم أنيس مسألة شائكة تتعلق بطبيعة النظم العربي. ذلك أن أبحاث علماء العروض في لغات وآداب أجنبية مقارنة قد أفضت الى انساق كمية ومقطعية ونبرية. وفي اطار تجديد الدرس العروضي العربي كان اسهام المستشرقين في إعادة قراءة علم العروض، واقتراح طرائق في التحليل الوزني مغايرة، ملحوظا. لذلك: «فلما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي عدوه من الشعر الكمي، وحلوا الأبيات الى مقاطع بدلا من تحليلها الى فتاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب» (٢٤) ومن أهم مبررات التقريب بين الشعر الموسيقي في اللغة العربية، ارتباط نشأة الشعر بالانشاد بوصفه تحقيقا فعليا للوجود الخطي الحروفي. اللفظي والتركيبى والنصي. وتلعب المكونات الخطابية دورا بارزا في تحديد طبيعة الانشاد وشكله بما أنه ادراج لما هو شفهي فيما هو مكتوب: «وتختلف النغمة الموسيقية في الانشاد الجيد عند الاستقها، وعند التعجب وعند الجمل الاخبارية التي يراد بها الاخبار عن أمر من الأمور او حدث من الأحداث، وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط بحيث اذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهاه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه» (٢٥) وعلى هذا النحو، تتقدم الأساليب الانشائية كموجب لطريقة الانشاد ونوعيته مما ينقل مركز الملاحظة والمراقبة النظرية العلمية من اللغة الى الخطاب، غير أن ما نجد من هذه الخلاصة

المنطقية تصور الانشاد نفسه، والذي لا يتعدى التعبيرية في اطار ما هو منسجم ومنظم. «وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط». ان الربط بين الاسلوب وطبيعة الانشاد المستند الى المدة والدرجة والحجم هي التي دفعت د. ابراهيم أنيس الى تبني الفكر كأساس موسيقي متصافر مع الوزن المكون الضروري في اقتراحه البديل.

وسنحاول الوقوف عند طرح أكثر جرأة ومغامرة، يجسده اقتراح د. كمال أبودييب. ولا ريب ان الاهداف التي يحددها في محاولة لتأسيس علم العروض بديل عن علم العروض التقليدي الذي أسسه الخليل، تبشir بأمال وطموحات كبيرة في خلقة الانساق الوزنية، والانتقال بالتالي الى كشف محدودية الفرضيات القديمة، وطبيعة الرهانات والمصادر. وفي استخدام نعت المغامرة لوصف المقاربة العلمية ما يجعلنا نقيس حجم الاحساس بنسبية الخلاصات والنتائج وان كانت اللغة التي تعرض بها البدائل لا تخلو من ادعاء وانفعال. ويهمننا ملاحظة تراوح موقف د. كمال أبودييب بين الدفاع عن العروض التقليدي، اذا تناول الأمر بمناقشة من سبقه من المستشرقين، وفي مقدمتهم فايل الذي يحاول النفاذ سعد مصلوح انصافه. وبين اثبات قصور علم العروض من خلال الاشارة الى تعقد المصطلحات، كما فعل د. ابراهيم أنيس ود. النويهي. وضمن هذا المعنى المتراوح، يمكن أن نقدر، حقيقة، تصريح الباحث بالدور العلمي الاشعاعي لمؤسس علم العروض، عندما يقول: «كان العقل الذي اهدى أولا الى ادراك التشكيلات الايقاعية وأنماطها في القرن الثاني للهجرة، عقلا مكتفيا مثقبا، يعود الى الجذور» (٢٦) ولذلك يشدد على ضرورة الفصل بين موضوع الوصف: الشعر الجاهلي والاسلامي، وما تم استخلاصه من قواعد في اطار علم العروض، مما يدفعنا الى التساؤل عن المادة الشعرية التي ينطلق الباحث من وصفها والبرهنة عن اقتراحاته التي يريد لها أن تكون بديلا جذريا لعلم العروض الخليلي، خصوصا وأنه يذكرنا بطبيعة محاولته: «أود أخيرا أن أؤكد نقطتين: ١- ان بحثي ليس بحثا تاريخيا، ومن هنا لم أتناول كل قضايا الايقاع، ولم أكتنه ايقاع الشعر الحديث...» (٢٧) لكن عوض ذلك لا يهتم بتحديد المتن الشعري موضوع استنباط القوانين. وهذا الغياب، في اعتقادنا، هو الذي تمخضت عنه عملية المطابقة بين الوزن والايقاع، كما يتضح من الضرورة

على صيغ التضمين المختلفة، تطويرا داخل النظرية التقليدية. وإذا كان الأمر في هذا الاقتراح العروضي الجديد لا يزال ملتصبا من حيث المصطلح والإجراء والاختبار فإن الأمر سيزداد صعوبة إذا ما انتقلنا إلى تعميم الاقتراح وجعله إنسانيا شموليا، فيما أطلق عليه: «علم الإيقاع المقارن». إن من شأن التصميم أن يدفعنا إلى القول إن الباحث سرعان ما وجد نفسه ينساق من الوصفية والاستقراء اللذين ألح وشدد عليهما من بداية البحث، إلى المعيارية على الرغم من التخفيف من حدتها من خلال الحديث عن الاحتمالات الإيقاعية للاقتراح البديل وفي معرض المقابلة بين علم الخليل التأسيسي، وبين محاولات بعض الباحثين المحدثين الذين يتبنون النظرية الكمية، يقرر بأن الضعف والوهن كان حليفيها نظرا لصحة الأساس التصنيفي المتجسد في اعتبار الشعر العربي شعرا كميا. وذلك ما يجزم به قائلا: «لقد أدت النظرية الكمية حتى الآن إلى تصف وقصر متجاوزان بدرجات كل وجوه القسر التي وردت في عمل الخليل» (٢٢) وفي إطار إبراز قصور الفرضية الكمية ينتبه إلى اختلاف طبيعة ووظيفة المصطلح في الموسيقى منه في الشعر، كما يشير صراحة، فيما يأتي «هناك فروق جذرية بين مفهوم الكمية في الموسيقى ومفهوم الكمية في الإيقاع الشعري. الوحدة الوزنية في الشعر بخلاف المقياس الموسيقي» (٢٣) ويخلص من كل ذلك إلى أن: «التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي الذي يعتمد على المزدوجة (قصير - طويل) قاصر لا يمكن تطويره» (٢٤) ويورد بديلا عن هذا التحليل متمثلا في: «التفسير حسب النظرية النثرية» على أساس كونه: «منطقيا دقيقا». غير أنه سرعان ما يعدل عن هذا الاختيار، مقترحا طرح مسألة الكم طرحا جديدا، جامعا بين النظرتين الكمية والنثرية. وهذا مأزق يواجهه في محاولته بناء الإيقاع العام. وننتقل إلى معرفة صياغته النهائية للبديل العروضي. «ولعل أهم ما يعد به النظام المقترح هو إمكان تناول إيقاع الشعر العربي من حيث هو حيوية نغمية موسيقية، ترتبط ارتباطا محكما بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي، من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي تحتها الفعالية الفنية العربية، من جهة أخرى» (٢٥) ليعود، مجددا، إلى المطابقة والتقريب بين الموسيقى والشعر «الإيقاع الشعري في معظم أنماطه، يشارك الإيقاع الموسيقي في هذه الخصيصة الأساسية» (٢٦)

الملحة كما يصوغها: «ينبغي إذن، إعادة صياغة الأساس النظري المطروح في (٣) لتقرير إن الإيقاع في الشعر العربي ينبع من الحدوث التقابلي لأثنين من ثلاثة نوى مكونة هي (—) و(—) و(—)» (٢٨) وعلاوة على مطابقة الإيقاع والوزن، يضمن د. كمال أبو ديب العروض في الموسيقى تارة، وفي الرياضيات تارة أخرى: «هذا الانتماء الرياضي المدهش هو سر الإيقاع العربي. من الواضح أن لكل بحر قيمته الرياضية المتميزة» (٢٩) وفي هذا الموطن بالتحديد، نسجل نتائج غياب تحديد الممتن الشعري موضوع البحث في الأنساق الوزنية، كما تفصح عنه عبارة الإيقاع العربي التي تشمل ما استنبط منه الخليل قواعد علم العروض، وما أبجز من بعده من القديم والحديث. وهنا يخالف الباحث ما قرره بداية، «مغامرة فصل حاد بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أبرز فيها هذا الواقع» (٣٠) ويستخدم لتوضيحه مصطلح الوحدة الإيقاعية، ومصطلح القيمة العددية، مرامنا على الاحتمالات الوزنية للنظام الذي يقترحه بديلا جذريا، كما يوحى بأن الخلفية المعرفية لهذا الاقتراح العروضي هي الخلفية العلمية الوضعية، محاولا الوصل بين طرائق الانتظامات النكرانية داخل الأنساق، وطرق التفكير في العالم لنصل إلى المقابلة التعارضية بين العقلانية الوضعية والروحانية الصوفية من غير استيفاء العقليين ما يستحقان من بحث وتحصيص واستقصاء غير أنه، وعلى الرغم من محدودية المطابقة بين الوزن والإيقاع، فإن ما يطرحه من ضرورة إعادة الاعتبار لدور النبر في بناء الشعر العربي، من غير أن يسمح بتجاوز النظرية التقليدية، يعتبر توسيعا لا بد منه، يجعل الإيقاع أكثر مرونة مع الرغبة في صياغة إيقاع عام جامع تشترك فيه جميع اللغات: «ولا تزال دراسة الإيقاع تجري في إطار ضيقة تتحدد بالشعر المكتوب بلغة معينة، ولا تتجاوز ذلك إلى صياغة أسس عامة للإيقاع الشعري باعتباره عنصرا حيويا لا يمكن أن يخلو منه شعر في أي لغة كتب» (٣١) إن الاصطلاحية التي يوظفها د. كمال أبو ديب في محاولة تأسيس علم عروض جديد هي، في اعتقادنا، تنوع وتفسير لما اشكل من اصطلاحية الخليل. وأما استثماره للمعارف الصوتية والفونولوجية والموسيقية والرياضية، وأن كان يصف محاولته بالاختلاف والمغايرة، فإنه لا يعدو أن يعتبر، بناء

لعل من أهم النتائج التي تمخضت عنها هذه المراجعة العروضية إبدال التحليل القديم إلى حركات وسكنات، وتفاعيل، وبحور بتنوع المصطلحات واستعمال الحديث منها

واستناداً إلى هذه المعطيات، يوضح د. سعد مصلوح الجبون الكبير، في موقف د. كمال أبوديب بين التصريح بالرأي والممارسة التطبيقية نظراً لغياب المراقبة الصارمة، كما يتضح من رفض نظرية الكم ثم إثباتها، أو التفريق بين حضور المصطلح في الموسيقى وحضوره في الشعر. ولذلك يؤكد د. سعد مصلوح بأن: «حمل الكم العروضي على الكم الموسيقي هو العمود والمركز الذي تستند إليه جميع آراء أبوديب وحججه في هذه القضية» (٣٧)

ولا بأس أن نتوقف، أيضاً، عند محاولة د. شكري عباد، الذي ينجح، في البداية، تعدد الدراسات العروضية التي أنجزها باحثون عرب أمثال د. محمد مندور، ود. إبراهيم أنيس، ود. محمد النويهي. إضافة إلى ثلثة من المستشرقين أمثال فايل، وفرايتاج، وجاكوب...

ومن المفيد التنبيه إلى أن د. محمد شكري عباد يفضل أن يطلق على مقارنته نعت المشروع، إيماناً بمخاطر البحث في هذا التخصص الذي لم يتأسس بعد بالصورة المطلوبة إذا ما قارناه بعلم العروض في لغات أجنبية كالانجليزية أو الفرنسية مثيلاً. وهذا الواقع هو الذي جعله يعتنق: «الغرض من هذا المشروع إذن هو مواصلة الدراسة العلمية للعروض العربي من حيث توقفت. بتحديد المفاهيم الحديثة في هذه الدراسة تحديداً أكثر دقة، وعرض النظريات عرضاً أكثر استيفاءً، ومناقشتها مناقشة أكثر تفصيلاً» (٣٨)

ولعل أهم ما يلفت النظر، في بداية البحث، فرضية تضمين علم العروض في علم النحو، ويبدو، في تقديرنا، أن هذا التضمين يتعارض مع الاحتراز أعلاه الذي يستلزمه التأسيس الذي يقتضيه بدوره، رسم حدود واضحة للعلم في استقلاله عن بقية العلوم، وأن كان يتبادل معها التأثير والتأثر عكس ما هو وارد في التأكيد التالي: «إن قواعد العروض يمكن أن تلحق بالنحو، وتدرس على أنها جزء متمم له، ولكن تعميق البحث في هذه القواعد لا يكون بتفصيل القواعد نفسها، فإن ذلك مدعاة للتعميق والعلم، وإنما يكون بوضع هذه القواعد في سياق أكبر منها» (٣٩)

إن الباحث يتبنى المنهج التاريخي النقدي في إعادة قراءة الأسس الفكرية والأصطلاحية لعلم العروض كما وصلنا عن الخليل، فينتهي إلى أن التقسيم إلى حركة وسكون لا يتناسب والمعطيات الصوتية في علم الأصوات الحديث فيما يخص الصوتات والصوامت، كما يبرز عدم استيفاء العروض الخليلي للمنجز الشعري القديم، لذلك يؤكد: «إننا بحاجة إلى عرض

العروض الخليلي، نفسه على استقراء جديد للشعر القديم، وهذه العملية أشبه بنقد داخلي لعلم العروض التقليدي، تكشف مقدار ما فيه من رصد للوقائع، ومقدار ما فيه من أوضاع قياسية» (٤٠) ولعل من أهم النتائج التي تمخضت عنها هذه المراجعة العروضية إبدال التحليل القديم إلى حركات وسكنات، وتفاعيل، ويحور بتقويم المصطلحات واستعمال الحديث منها: «وقد هيا لهم اعتبار المقاطع أساس الأوزان العربية وضعا جديداً للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب، ولم يكن التقسيم إلى أسباب وأوتاد أو إلى متحركات وسواكن قادراً على كشف هذه النسب، التي لا تقوم أوزان الشعر، في أي لغة من اللغات بغيرها» (٤١) كما تقدم البعض أمثال د. محمد مندور وإبراهيم أنيس وقايل... بفرضية التبر كآساس في بناء النسق الوزني، زيادة على كم المقاطع، مع ما يثيره تعريف التبر نفسه من اشكالات سواء على المستوى اللغوي أو الشعري بالنسبة للغة العربية بخاصة. ويستنتج د. محمد شكري عباد، بعد التاريخ لمفهوم التبر ومواقفه في الشعر إلى الخلاصة المركزية التالية: «ولا تخطو لغة من نبر، كما لا تخطو لغة من تنظيم (ويدهي أنها أن المقاطع في أي لغة لا بد أن تستغرق كما من الزمن في النطق بها)» (٤٢) وعندما يعالج قضية تصنيف النظم العربي بالنظر إلى الأقسام الثلاثة الكبرى: الكمي والمقطعي والنثري، يعتمد على مسألة الاشتقاق في اللغة العربية، ووظائف الحركات القصيرة والطويلة، للقول بأن النظم العربي نظم كمي: «ونحن أميل إلى اعتبار اللغة العربية لغة كمية، للدور الذي تلعبه حروف المد في تشكيل المعنى، وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال» (٤٣).

ومجمل القول إن الباحث لا يحيد في مشروعه العروضي هذا عن الاتجاه العام في دراسة الأوزان العربية، إذ يضمن بدوره الشعر في الموسيقى، مع التخصيص: موسيقى الشعر. علاوة على استخدام الوزن والإيقاع بوصفهما مترادفين، كما يعتمد على الإجراء الأساس في التتالي القائم وفق مبدأ «الانتظام». وهذه الفرضيات نجدها مجتمعة في الكلمة التالية: «فالوزن أو الإيقاع يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة» (٤٤) ومن بين ما يترتب عن هذه الفرضيات، حصر تعريف الإيقاع، على الرغم من التفريع الذاتي حسب مبدأ «التساوي» كقانون إلزامي ومبدأ «التناسب» كقانون اختياري «نستطيع أن نتبين نوعين من الإيقاع الشعري: نوع يقوم على وحدات متساوية في مجموعها، وإن لم تكن

ثمة نسبة محددة بين الأجزاء التي تتكون منها هذه الوحدات، ونوع يقوم على وحدات يتألف كل منها من أجزاء بينها نسب محددة» (٤٥) والملاحظ أن الخلاصة التالية التركيبية، تجعل د. محمد شكري عياد، يعيد النظر في تصنيف النظم العربي، إذ يخلص، هذه المرة، إلى الجمع بين النسق الكمي والنسق النبري: «ملايقاع الشعري إذن يقوم على دعامتين من الكم والنبر، مهما تختلف وطبيعة كل منهما في أعاريض اللغات المختلفة» (٤٦) وإن كان يعود، مرة أخرى لإبراز الموقف السابق القاضي باعتبار الكم أساس النظم العربي. «إن العروض العربي كما نرجح عروض كمي. أي أنه يقوم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة» (٤٧) وعلى الرغم من حرص الباحث على الربط بين الصوت والمعنى فإنه لا يخرج، بدوره، عن إطار التعبيرية.

ولعل الاستنتاج الذي نخلص إليه من خلال بحث الأسس التي تستند إليها هذه الأبحاث العروضية، هو عدم قدرتها على الخروج عن الأطار الاستيمولوجي لعلم العروض، كما أسسه الخليل بن أحمد، أي أنها تنحصر في إطار الوضعية، ومن ثم يمكن الحكم عليها بأنها تنحدر في إطار النظرية التقليدية، مما يعني أنها في أوضاعها الزاهنة لا تستطيع التصدي للخصائص الإيقاعية والتخييلية التي تطرحها قصيدة النثر. والبدليل، في اعتقادنا، الذي يمكن من الخروج من هذه الوضعية المتأزمة، هو الانتقال من النظرية التقليدية إلى النظرية الحديثة، أي الشعرية التي يدافع عنها هنري ميشونيك، والتي يتقدم من أطارها بطرح جديد للإيقاع يتجاوز ما هو متداول في علم العروض.

الهوامش

- ١ - فصل من بحث اطروحة دكتوراه الدولة، نوقشت بجامعة محمد الأول، كلية الآداب، وجدة، ٢٠٠٢، بعنوان: قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية
- ٢ - رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام القطيعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ ١٩٨١ - ص ١٦٦
- ٣ - نفس المرجع، ص ١٦٦
- ٤ - نفس المرجع، ص ١٦٦
- ٥ - رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مرجع سابق ص ١٧١
- ٦ - أوستن وارن، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المرجع السابق ص ١٧٥
- ٧ - الخطيب للتبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحيى، فخر الدين قهاوة، دار الفكر، ط٢ ١٩٧٩ - ١٣٩٩ هـ، ص ٢٧
- ٨ - نفس المرجع، ص ٢٩.

- ٩ - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الفوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٢ ١٩٨٦، ص ٢٦٦
- ١٠ - نفس المرجع، ص ٢٦٧
- ١١ - نفس المرجع، ص ٢٦٩
- ١٢ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المرجع السابق، ص ٢٢٦
- ١٣ - د. محمد النوهي، قصبة الشعر الجديد، دار الفكر، فبراير ١٩٧١، ص ٢١
- ١٤ - نفس المرجع، ص ٢٢
- ١٥ - د. محمد النوهي، قضية الشعر، المرجع السابق، ص ٣٠
- ١٦ - نفس المرجع، ص ٢٣
- ١٧ - نفس المرجع، ص ٢٣٥
- ١٨ - د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٩
- ١٩ - نفس المرجع، ص ١٤
- ٢٠ - نفس المرجع، ص ١٦
- ٢١ - نفس المرجع، ص ١٩
- ٢٢ - د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المرجع السابق، ص ٢-٥٣
- ٢٣ - نفس المرجع، ص ٥٥
- ٢٤ - نفس المرجع، ص ١٥٠
- ٢٥ - نفس المرجع، ص ١٧٥
- ٢٦ - د. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم العروض، المقارن، دار العلم للملايين بيروت، ط٢ ١٩٧٤، ص ٤٤
- ٢٧ - نفس المرجع، ص ٣٢
- ٢٨ - نفس المرجع، ص ٥٢
- ٢٩ - د. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، المرجع السابق، ص ٧٣
- ٣٠ - نفس المرجع، ص ٧
- ٣١ - نفس المرجع، ص ١٣١
- ٣٢ - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، المرجع السابق، ص ١٩٥
- ٣٣ - نفس المرجع، ص ١٩٩
- ٣٤ - نفس المرجع، ص ٢١١
- ٣٥ - نفس المرجع، ص ٢٣٠
- ٣٦ - نفس المرجع، ص ٢٢٢
- ٣٧ - سعد مصالوح دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة
- ٣٨ - د. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، (دراسة علمية)، إهداء للكتاب للشعر والنقد، بدون تاريخ، ص ٢٨
- ٣٩ - نفس المرجع، ص ٢٧
- ٤٠ - د. محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، المرجع السابق، ص ٣٠
- ٤١ - نفس المرجع، ص ٢١
- ٤٢ - نفس المرجع، ص ٣٦
- ٤٣ - نفس المرجع، ص ٤٦
- ٤٤ - نفس المرجع، ص ٥٣
- ٤٥ - د. محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، المرجع السابق، ص ٥٤
- ٤٦ - نفس المرجع، ص ٥٥
- ٤٧ - نفس المرجع، ص ٩٨

تأنيث التاريخ

محمد لطفي اليوسفي *

تمثل أعمال آسيا جبار الروائية والقصصية حدثاً مهماً في مسار الإبداع المغاربي والعربي المكتوب باللغة الفرنسية. وترجع هذه الأهمية إلى الإضافات التي تمكنت المؤلفة من تحقيقها. وهي إضافات تعلن عن نفسها على مستوى كفاءات إجراء الفن القصصي وفق نسق بموجبه تكفّ الكتابة عن كونها مجرد تمرّس بأفانين الحكيم في الثقافة العربية والثقافات الغربية وتصبح فعل وجود. ومعنى كونها فعل وجود أنها كتابة ثأرية تمارسها امرأة واعية بأن التاريخ البشري تاريخ رجالي مزده بذكوريته، تاريخ يتكتم على أوجاع بني البشر، تاريخ يديره قانون واحد هو القهر. وسواء أعلن القهر عن نفسه في شكل استعمار وتدمير حضاري تقوم به حضارة تجاه أخرى أو في شكل تقاليد تطمس هوية المرأة وتقصّيها وتفقر كيانتها فإنه لا معنى للكتابة أصلاً إن هي لم تنهض دفاعاً عن الكرامة البشرية المنتهكة.

داخل هذه الرحاب تتحرك أعمال آسيا جبار وتتشكل مأخوذة بموضوعين أساسيين هما الجزائر وما جرى فيها من ويلات أيام الاستعمار وحرب التحرير وما نتج عنها من عذابات ومحن. لذلك تستنطق التاريخ وتعيد كتابته وفق نسق بموجبه ينكشف ما يتكتم عليه من وجع بشري. التاريخ يكتبه المنتصر كما يعبر غرامشي. وتاريخ الجزائر كتب مرتين. كتبه المستعمر متكثراً على الويلات التي وقعت إبان حرب التحرير فهدت الحرب على لو أنها سجل فخار ويطولات. ثم كتبه الجزائريون من

في أعمال آسيا جبار
نزوع واضح للتخفيف من
حدة الاغتراب. لذلك
يصبح النص بمثابة
فضاء فيه تمارس المؤلفة
نوعاً من التطهير الذاتي.
هذا ما يفسر كون الكتابة
لديها تشكّل مخترقة
بالرغبة في تبرير
الكتابة في غير اللغة
الأم. لكن الكتابة في غير
اللغة الأم تعمق الفجوة
بين المرء ووجدانه.
ولذلك فهي لا تكشف إلا
بالقليل الذي تعجب
وتباعد الكائن عن
وجدانه.

* باحث وأكاديمي من تونس

Pelssior وأما بل ماتير Amable Maffrer، يتحدثون فيها عن أجدادهم ويحاولونهم في تدمير الجزائريين ومدتهم وقراهم يقول الكونوليل سانت أرنو في رسالة موجبة لأخيه: «إن أسد المنافذ كلها حتى لا يتسرب الهواء وأسوي جبانة فسيحة. سيغمر التراب جثث هؤلاء المتعصبين إلى الأبد. لم ينزل أحد إلى الكهوف... وصل تقرير سري إلى المارشال أخيره عن كل شيء بأسلوب بسيط، بدون تفنن في أسلوب الصياغة وبدون استخدام صور. (رواية الحب، فانتازيا، ص ٩٠)

je fais hermétique boucher toutes les issues
et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira
à jamais les cadavres de ses fanatiques
Personne n'est descendu dans les cavernes!
Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal
simplement sans poésie terrible
ni images (L'Amour Fantasia p 90)

ثم تمنح النساء الجزائريات فرصة الكلام كي يشهدن على الفظيع والمروغ والإنساني. فتتوالى الأصوات التي تروي حكايات مروعة من القتل والاغتصاب والذنف الجماعي وإحراق البيوت.

داخل هذا النسيج المتناوب من الحكايات والأصوات كثيرا ما تنتقل المؤلفة من زمن الأحداث إلى زمن الكتابة فيعطّل السرد أو يرجأ إلى حين ويصبح مدار الكتابة إدراج ومضات من سيرة المؤلفة الغاية منها إطلاع المتلقي المفترض على اختيارات المؤلفة ومفهومها لكن كتابة السيرة الذاتية. نقرأ مثلا:

أن أسرد حكاية حالي خارج لغة الأجداد معناه دون شك أن أنكشف قدام الناس. وليس هذا كي أخرج من الطفولة فقط بل كي أنفي نفسي خارج هذه الطفولة إلى الأبد. إن الانكشاف يعني كما يقال في لهجتنا العامية الجزائرية التمري والعري. (رواية الحب، فانتازيا، ص ١٧٨)

Parler de soi hors de la langue des aïeules c'est se dévoiler certes mais pas seulement pour sortir de l'enfance pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement aussi contingent devient comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien vraiment ((se mettre à nu)) (L'Amour Fantasia p. 178)

ونقرأ في الرواية ذاتها:

حين أحاول كتابة سيرتي بالكلمات الفرنسية وحدها أخضع نفسي لمعية تشرح لمحي حيا، فأريكم أكثر من جلدي، فيغدو لمحي كما لو أنه يتفكس ويقطع مرقا من لغة الطفولة التي ما عادت تكتب. تفتتح الجراح، وتبكي

الرجال فتكتنوا على دور المرأة ومعاناتها وإسهامها في الانتصار للقيم وإعلانها. لذلك تنهض الكتابة محكومة بانتشال المرأة من منافي الصمت حتى كأنها تنشد تأنيث التاريخ. فيتداخل التاريخ الذاتي مع التاريخ لخسران بني البشر عبر المواجهة في أعمالها بين فصول في السيرة الذاتية وفصول تعيد كتابة تاريخ الجزائر من وجهة نظر النساء اللواتي عشن ويلات الاستعمار وتجربة التحرير. فبهض فعل القص لديها كتابة بالذات بجراحاتها. بل هو فعل مقاومة للنسيان وحدث إظهار على أن ما يدع الكتابة الإبداعية بنارها لا يمكن في القدرة على التخيل وصياغة الحكايات بل في الإصغاء إلى الواقع ومنع المصادر والمنوع والمكبوت والمنسي فرصة التعبير عن نفسه. من هنا درجت الكتابة على الرجز بذاتها في رواياتها وقصصها مخبرة مثلقيها المفترض عن منابك الكتابة لديها وعن مراجعها وكيفيات تعاملها مع الواقع وتشكيله حتى يتحول إلى نسق حكاياتي دون أن تخل بشروط الفن نتيجة استراتيجيتها في ابتناء الحكايات وتعليق بعضها ببعض الآخر.

الكتابة بالذات بجراحاتها

يرد الإخبار عن منابك الكتابة مضمنا في النسق السردية ذاته ويتحول إلى عنصر بنائي تكويني في جسد النص نتيجة كون الكتابة تراوح بين السيرة الذاتية والكتابة القصصية. فهي تمنح النساء الجزائريات فرصة الكلام حتى يخبرن عما جرى من ويلات فيما تتوالى المؤلفة الإخبار عن مضايك الكتابة وما تحمله امرأة اختارت أن تكسر قانون الصمت. هذا ما نلاحظه مثلا في رواية الحب، فانتازيا L'Amour, la fantasia حيث تتناوب الفصول التي تحكي ما جرى بالجزائر أثناء السنوات الأولى للاستعمار الفرنسي والفصول التي تحكي وقائع من سيرة المؤلفة ووعياها الدرامي بمضايك حدث الكتابة. تتوالى الحكايات مسندة إلى الفرنسيين من المستعمرين فتعقد الراوية إلى تجسيد رؤية الغازي مستندة إلى إدراج مقتطفات من وثائق تاريخية دونها فرسبون من أمثال الكولونيل سانت أرنو Le Colonel Saint-Arnaud وبيليسيه

نوعاً من التبديل الذي يعمق صمتهن فيدل العامية الجزائرية يرغم هؤلاء على الإنصاح عن أنفسهم في غير لغتهم. نقرأ مثلاً من رواية الحب، فانتازيا ص ٦٦:

شريفة، كم أرغب في إعادة كفاية رحلتك: في الحقل المهجور تنتصب أمامك الشجرة بشكل تراجيدي، وأنت تخشين الضباب. ثم تمرّين بالقرى محاطة بالعس، يأخذونك نحو معسكر المساجين الذي يزداد حجمه كل سنة

ها أن صوتك يقع في الفخ. كلامي باللغة الفرنسية يخلع عليه قناعاً ولا يبهه رداء. وما أنني أكاد لا ألامس حتى ظلّ خطوتك. الكلمات التي ظننت أنني أهيك إياها تتشع بوشاح الحداد ذاته الذي يوشع كلمات بوسكيه وسانت أرنو. فهي كلمات تنكتب عبر يدي لأنتني رضية بكوني لقيطة لسان، وهذه هي الهجانة الوحيدة التي لا تدينها. عقيدة الأسلاف: هجانة اللغة لا هجانة الدم والعرق. أيتها الكلمات المشاعل التي تضيء رفيقاتي وصاحباتي فيما هي تبعدني عنهن الإبعاد كله.

Chérifa! Je désire recréer ta course dans le champ isolé. L'arbre se dresse tragiquement devant toi qui crains les chats. Tu traverses ensuite les villages entre des gardes amenées jusqu'au camp de prisonniers qui grossit chaque année. Ta voix s'est prise au piège mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine es-tu froie l'ombre de ton pas! Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s'écrit à travers ma main puisque je consens à cette batardise au seul message que la fois ancestrale ne condamne pas: celui de la langue et non celui du sang. Mots forches qui éclairent mes compagnes mes complices: d'elles définitivement. Ils me séparent Et sous leur poids je m'expatie

قديمًا تمكّنت شهرزاد من مواجهة الموت بالكلام. أرجأت الموت، خاتلته، دجّنته، دحرت الصمت وتمكّنت من منح الأنوثة ثاراتها، صار الحكيم صنو الخلاص. حتماً كانت شهرزاد تستسلم لفنّة السرد وتحقق متعتها الخاصة. لكن «أخت شهرزاد» أسيا جبار التي نذرت كتابتها لنواصل ثارات الأنوثة لم تتعق اغترابها عن نفسها فحسب بل عمقت اغتراب النسوة اللاتي آلت على نفسها أن تنتشلن من منافي الصمت.

إن الكتابة مغالبة لهذا الاغتراب المزدوج. ثمة في أعمال أسيا جبار نزوع واضح للتخفيف من حدة هذا الاغتراب.

العروق، وتسيل دماء الذات ودماء الآخرين التي لم تجف أبداً. (رواية الحب، فانتازيا، ص ١٧٧-١٧٨)

(Tenir l'autobiographie par les seuls mots français c'est sous le lent scalpel de l'autopsie à vif montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame semble-t-il en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent les vennes pleurent toute le sang de soi et des autres qui n'a jamais séché.) (L'Amour Fantasia pp 177-178)

وتعتمد المؤلفة في بعض المواضع إلى إدراج ومضات توضح موقفها من كتابة السيرة في اللغة الفرنسية التي تكتب بها وتعدّها لغة عدو الأمس. نقرأ: «حين أتعرق في هذه اللغة أمارس خطر الاشتعال الدائم. فالأمر يعني كتابة للسيرة الذاتية بلغة عدو الأمس.» (رواية الحب، فانتازيا، ص ٢٤١)

Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier (L'Amour Fantasia p 241)

نتخذ هذه الومضات التي تسمح للمؤلفة بالتسلل إلى النص أحياناً أخرى طابعا آخر وتصيب نوعاً من الإيضاح لمنابت الكتابة وكيفية ابتناء الحكايات. إذ تتم عملية إرجاء السرد وتعتمد المؤلفة إلى إطلاع متلقيها المفترض على مراجعتها وكيفية صياغتها للحكايات. وهنا يصبح مدار الكتابة الإلحاح على أننا في حضرة حكايات مستقلة من الواقع وأسا ومن للوثائق التاريخية التي دونها ماتيرير Matterer ونقل فيها ما جرى من ويلات. منها مثلاً موقف امرأتين جزائريتين روعهما ما جرى من مجازر وأوصلهما اليأس والهلع إلى حافة التوحش إذ عمدت إحداهما إلى انتزاع قلب من صدر جثة جندي فرنسي. أما الثانية فقد عمدت إلى طحن رأس ابنها فلذة كبدها بحجر كبير حتى لا يأسره الفرنسيون حياً.

كثيراً ما تعمد المؤلفة إلى إخبار متلقيها بأن الكتابة ليست فعلاً تخليقياً بقدر ما هي عمل ميداني يتطلب من الكاتب أن يصغي إلى صخب الحياة من حوله ويبتني نصّه وفق ما به يصبح النص موضع إعلان الحياة عن نفسها. إن الأشخاص الذين يتداولون القول والفعل في النص ليسوا من ابتداء الخيال بل من نساء تعالي التاريخ على جراحتهن وأرغمن على الصمت. والرواية هي التي تمنحن حق الكلام وتنتشلن من النسيان. لكنها لا تمنحن هذا الحق إلا بعد أن تجري على لسانهن

لذلك يصبح النص بمثابة فضاء فيه تمارس المؤلفة نوعاً من التطهير الذاتي. هذا ما يفسر كون الكتابة لديها تتشكل مخترقة بالرغبة في تبرير الكتابة في غير اللغة الأم. المطلوب من الكتابة أن تقرب الإنسان من نفسه وتغرس في ثقافته. لكن الكتابة في غير اللغة الأم تعقّد الفجوة بين المرء ووجدانه. مطلوب من اللغة أن تفصح وتبين وتكشف ولكنها في هذه الحال لا تكشف إلا بالقدر الذي تحجب وتباعد الكائن عن وجدانه.

تعلن مغالبة الاغتراب المزدوج عن نفسها أيضاً في ظاهرة الشفافية التي تخترق النص إذ تعتمد المؤلفة في أغلب الأحيان إلى ترجمة أقوال النسوة الجزائريات ترجمة حرفية بموجبها تضغط لغة الانطلاق (العامية الجزائرية) على لغة الوصول (اللغة الفرنسية) وترغم الجملة الفرنسية على أن تمثل لبنية العامية الجزائرية وتسجلها اللغوي. نقرأ مثلاً في المجموعة القصصية التي تحمل عنوان نساء جزائريات في شققهن (leur appartement)

(Femmes d'Alger dans

نامي يأمه، يا عزيزتي، ياكيدي. (ص ٩٣)

- فليكن الشرعنا بعيداً! همست، زار الموت إسماعين. (ص ٧١)

- مثلما تريد يا ابن خالتي، أخت أمي. (ص ١٠٧)

- ((Yemna dort mon chéri mon foie!)) (Femmes d'Alger dans leur appartement p. 93)
- ((que le malheur soit loin de nous! Murnura-t-elle
- La mort a rendu visite aux Smari)) (Femmes d'Alger dans leur appartement p. 71)
- ((Comme tu veux fils de ma tante maternelle
- (Femmes d'Alger dans leur appartement p. 107).

غير أن الشفافية المعول عليها في جعل الشخصيات تفصح عن نفسها في اللغة الفرنسية بأسلوب أقرب إلى العامية الجزائرية إنما يعول عليها أيضاً في خلق نوع من المصالحة بين لغة «عدو الأمس» (لغة الكتابة) واللغة الجزائرية لغة الطفولة والعواطف. حتى كان الفرنسية توسّع على أديمها محلاً للمختلف مستعمر الأمس. لو كان هذه المواضع إنما تجسد خطوة يخطوها كل مختلف باتجاه الآخر. والشفافية نفسها هي التي ترسم للنسوة الجزائريات المتحذات أن يستخدمن الفرنسية وفق متطلبات لهجتهن الأم حتى لا يكون الاغتراب كاملاً. إن الشفافية هي مسافة الأمان التي تضمن للشخصيات المحافظة على الجذور. وبذلك تتشكل اللغة نفسها متفتحة إلى الثقافة الأم.

هذه هي البنية التي عليها جريان حدث الكتابة عند آسيا جبار في رأيي. المرواحة بين التاريخ والسير الذاتية وحكايات ناس بسطاء عاديين لا يلتفت إليهم عادة وهم من النساء عادة. إن المؤلفة أستاذة تاريخ وجميع أعمالها تتركز على التاريخ. التاريخ في حد ذاته حكاية. لكنه حكاية تتكلم على عذابات بني البشر. لذلك مثل التاريخ في أعمالها منطقة للاستكشاف وإعادة البناء. بل إن التاريخ يمثل في أعمالها ثابتاً من الثوابت ظلت تعود إليه وتستلهمه في جعل كتبها. مثلما تمثل ظاهرة الأصوات والحكايات المترصّة ثابتاً آخر ظلت تعود إليه وتوظفه. فإذا نظرنا في رواية العطش La Soif الصادرة سنة ١٩٥٧ ورواية عديمو المصبر Les Impénables الصادرة سنة ١٩٥٨ ورواية أطفال العالم الجديد Les Enfants du Nouveau Monde الصادرة سنة ١٩٦٢ ورواية القبور الساكنات Naves الصادرة سنة ١٩٦٧: نلاحظ أن ما جرى بشأن حرب التحرير في الجزائر يضطلع بدور الأرضية التي تنغرس عليها السيرة الذاتية وحكايات الشخصيات التي تمنح فرصة التعبير عن نفسها.

وفي حين يفتتح نص نساء جزائريات في شققهن Femmes d'Alger dans leur appartement الصادر سنة ١٩٨٠ على حكايات المنفى ويصبح مدار الكتابة معاناة الجزائرية بشأن حرب التحرير في الجزائر ومعاناتها في المنفى بقونس، تواصل المؤلفة لعبة الأصوات المتناوبة التي تمنح العديد من النساء مهمة تولي حدث السرد وتعول من جديد على المرواحة بين السيرة الذاتية وأحداث حرب التحرير في الجزائر في روايتي الحب، فانتازيا L'Amour, Fantasia الصادرة سنة ١٩٨٥ ورواية ظل سلطان

١٩٨٧ Ombre

ثمة في أعمال آسيا جبار ما يشور، وإن إيماء، إلى أن المؤلفة قد أدركت في لحظة محدّدة من مسيرتها الإبداعية أن أنها قد استنفدت موضوع تاريخ الجزائر وما جرى بشأن حرب التحرير. أو كأنها أدركت أن التعويل على تاريخ الجزائر قد جعل نصوصها تتردّى في التكرار من جهة الموضوع على الأقل. لذلك عمدت في رواية بعيداً عن المدينة المنورة، Loin de médine، الصادرة سنة ١٩٩١ إلى تنويع أسلوبها فغابت السيرة الذاتية واستبدل تاريخ الجزائر بما ورد عند مؤرخي الإسلام من أمثال ابن سعد وابن هشام والطبري حول مصائر زوجات الرسول

فتوهم، هذه الطريقة في التشكيل والبناء، بأن الرواية تشهد تصدّعات داخلية شتفت أو تتحوّل إلى لعنة في بعض الأحيان، أو تتخذ طابعاً هذيانياً واضحاً. يتولد هذا الطابع الهذيان من استراتيجية الكتابة واقتربها من أنساق السرد المتعارفة في المتن العربي القديمة وتباعدها عنها في الآن نفسه. لذلك توهم بنية الحكاية كما تتجنّبها أسياً جبار بأنها إنما تنهض على إيراد حكاية أم مولدة تتعالق من حولها حكايات فرعية يديرها قانون التداعي أو التجاور والتتالي كما في ألف ليلة وليلة مثلاً وفي رسالة الغفران وكتب السير العربية القديمة. وهذا في رأيي ما جعل المترجمة الانجليزية Dorothy S. Blair تستبدل عنوان رواية ظل سلطان Sultane Ombre بعنوان آخر هو أخت شهرزاد:

Sister to Scheherazade (Irans. London: Quartet, 1987)

ففي رواية ظل سلطان Sultane Ombre مثلاً توهم حكاية اسماء Ima بأنها عبارة عن حكاية أم مولدة من حولها تتعالق حكايات غزيرة تتوالد لا تكل هي حكايات حيلة Helle، وسيرة المؤلفة التي تروي طفولتها وتعليمها في المدرسة القرآنية وانتقالها إلى المدرسة الفرنسية، وحكايات النسوة الجزائريات اللاتي يروين تغريبتهم ومأسهين. لا سيما أن أغلب أعمال أسياً جبار إنما تسطر محنة المرأة وتغريبتها المدوّخة في عالم يطحن النساء طحناً ويحكم عليهن بالصمت المؤبد. غير أن طرائق انتظام هذه الحكايات هي التي تكشف عن حجم التباعد عن النسق التراثي. فلا وجود لحكاية يمكن أن تنعت بكونها حكاية أمّا مولدة وحكايات أخرى يمكن أن تنعت بكونها حكايات فرعية. ذلك أن الكتابة إنما تتشكّل وتفتتح مجراها كما لو أنها إضاءات أو إيماءات مترامنة إلى حشد من الأطوار والأحوال والأحداث، بموجبها تتم عملية بعثرة الحكايات جميعها وتوليف أقسامها توليفات فتتوالى الروايات وتتناوب فعل القصة فتصعب الكتابة قائمة على الإرجاء والتلفّ والاستباق.

وبذلك تصبح الكتابة محكومة بقانونين متضادين: التشظية والتوليف. تتولد التشظية والتوليف عن رصف الحكايات في شكل طبقات ودرابيد متراكبة ومتنافذة في الآن نفسه. وهي حكايات تنهض بمهمة توسيع دائرة الإضاءة ودائرة الرؤية، إذ تشمل أحداثاً ووقائع تتزامن في أماكن مختلفة ووقائع أخرى تجري في المكان نفسه

والنساء عموماً بعد وفاة الرسول. لذلك اكتفت الكتابة بإعادة ذكر حكايات زوجات الرسول وابنته فاطمة وبعض الشاعرات والنساء المحاربات. فتحوّلت الرواية إلى مجمع حكايات تتخلّلها تأملات الكاتبة. وهي تأملات وتأويلات ذات طابع إيديولوجي للغاية منه الإلحاح على أن تطبيق الشريعة الإسلامية بجزائر اليوم أمر مستحيل. غير أن الرواية تتحوّل إلى رحلة بحث في الماضي عن أجوبة لأسئلة الراهن. لذلك تحمل الماضي هذه الأجوبة. حتى لتكاد النسوة في فترة الرسول والخلفاء من بعده يلهجن بمقولات معاصرة تخص حرية المرأة والمساواة بين المرأة والرجل. فيطغى الطابع الأيديولوجي على حساب الفن الروائي ويرغم الماضي على أن يستجيب لأسئلة الراهن.

ههنا أيضاً تننزل رواية واسعة هو السجن Vaste est la prison. الصادرة سنة ١٩٩٥. إذ تعود المؤلفة إلى استعراض ومضات من سيرتها الذاتية في الجزء الأول ثم تنكث على التاريخ من جديد فيصبح مدار الرواية استدعاء أحداث وحكايات من عهد ماسينيما الملك النوميدي الذي حلم بثوحيد شمال أفريقيا وتين هينان Tin-Hinan الملكة التوارقية ثم تعود الرواية في الفصل الأخير إلى حكايات نساء الجزائر من جديد.

غير أن الناظر في رواية المرأة التي لا قبر لها La Femme sans sépulture الصادرة سنة ٢٠٠٢ يلاحظ أن ظاهرة التعويل على تاريخ الجزائر والمزج بين السيرة الذاتية والأحداث التاريخية ووصف الحكايات المتناوبة التي يراد منها أن تحوّل النص إلى فضاء فيه تسترد المرأة حقها في الكلام وتعيد تصحيح التاريخ تستعد بالكل تقريباً.

استراتيجيات الكتابة

إن المروحة بين التاريخ والسيرة الذاتية وحكايات النسوة البسيطات العاديات في أعمال أسياً جبار هي التي تجعل الكتابة لديها قائمة على ما يمكن أن أسميه قانون التراصّ النصّي، وهو، في حد ذاته، طريقة في تشكيل الخطاب بموجبها تتعقد مستويات الرواية، وتتعدد الأصوات ومستويات السرد، وتتعدد الأزمنة، وتقع تشظية الكلام وتفكيكه بالتعويل على توليد حشود من الحكايات للصغرى التي تتعالق فيما بينها وتشابك،

ينهض الحكيم ويضطلع بأشدّ أدواره خطورة فيللملم الحكايات ويصهرها والرواية تنهض وتكون. وسواء كانت الحكايات تروي تغريبة أمراطين تقسمان فراش رجل واحد في ظل سلطان Sultane Ombre أو تغريبة نساء روعهن الاستعمار في Amour, fantasia أو نساء حطين بحبّ الرسول ثم أرغمن على الرّحيل بعيدا عن المدينة المنورة دره الكيد الرجال وسطوتهم في رواية بعيدا عن المدينة المنورة Loin de Médine فإنها تظلّ بمثابة مجمع للذاكرة. هذا ما تنهض الكتابة الروائية لتحقيقه. لذلك تنشبت بالتاريخ لا لتسايره بل لترغمه على أن يفصح عما يتكتم عليه من وجع بشريّ تجسده الحكايات الصّغيرة التي تتوالى. إن الحدث التاريخيّ يستدعي ويتحوّل إلى قاده يفجرّ حشودا من الحكايات. حتى أن فعل القصّ نفسه يتحوّل إلى طقس جماعيّ تشترك فيه الشخصيات والموجودات جميعها. البشر يحدّثون والأماكن تحدّث والأشجار، تحدّث وتنهض الحكاية لمقاومة النسيان.

تنشأ بين الرواية والتاريخ من جهة كونه جماع الوقائع والأحداث علاقات تجاور وتناوب، أو تشابه وتمازج. فتضعنا الكتابة الروائية في حضرة الغرائبيّ المتكتم على نفسه في صميم التاريخي. ويسلمنا التاريخي (الوقائع والأحداث المتعارفة) إلى المنسيّ من الوجد البشريّ وفق نسق، بموجب، تصبح علاقات التشابه والتناوب والتجاور التي تتوالى بشكل دوريّ بمثابة قانون إيقاعيّ لا يخلو من الدلالة: إن التاريخيّ مجرد غلالة تستمرّ على محنة الكائن المحبّة في أقاليمه وتلاوينه. والغرائبيّ هو البعد المنسيّ ممّا تحسبه أليفا ونخاله معادا متعارفا مذكورا. وبذلك تصبح الكتابة حدث تحال في ذلك الصّور الدقيق الممتدّ في المابين.

إن الكتابة لا تصف وإقعا بل تتحوّل هي نفسها إلى واقع. إنها عبارة عن لمعة لمزق من حيوات مخافة أن يطالها النسيان. لذلك تتمرّد الرواية على نفسها من جهة كونها حكاية متخيّلة وتنشد إلى الواقع حتى أنها تكاد تعلن عن نفسها لا باعتبارها حكاية مبدعة على سبيل التوهّم ومن قبيل التخيل بل باعتبارها تدويننا وإنشادنا على ما يتكتم عليه التاريخ من وجع بشريّ.

التاريخ يكتبه المنتصر كما يعبر غرامشي. والشخصيات جميعها في أغلب أعمال آسيا جبار مهزومة تحيا الرعب

في أزمنة مختلفة. لاسيما أن الكتابة كثيرا ما تدفع الحدث السرديّ داخل مدارات حالما يرتادها يفتح على ما تنحبه التقنية السينمائية والمسرحية والفن التشكيلي من إغناء ممكن للكتابة. وهذا الإغناء هو الذي يمكن الفن القصصي من تحقيق فرادته سواء فيما يخصّ علاقة المؤلّفة بنفسها ومفهومها للكتابة أو فيما يتعلّق بكيفيات استقرارها للواقع والتاريخ واستراتيجيتها في بناء عالمها الروائي. تعلن عملية الإغناء عن نفسها وفق أكثر من طريقة فترد في مجموعة أقاصيص نساء جزائريات في شققهن Femmes d'Alger dans leur appartement في شكل كتابة باللوحات والمشاهد. في أقصوصة «الموتى يتكلمون» Les Morts Parlent: تعتمد الكتابة على رسم مشهد الجدة الميتة وتتمّ الإضاءة بطريقة دورية منتظمة. فتنتقل من الميتة إلى المرأة المغطاة بلحاف أبيض، إلى وشوشات النساء وحركاتهن.

إن الجامع بين حكايات النسوة في الحب، فانتازها وظل سلطان ونساء جزائريات في شققهن وبعيدا عن المدينة المنورة مثلا، وهي حكايات تلجأ إليها الكتابة القصصية في رحلة بحثها عن توسيع دائرة امتداداتها، كونها إنما تمثل شظايا ومزقا من حيوات يتعالى عليها التاريخ. حتى كأن هذه الحكايات إنما ترد لتكتب تاريخا موازيا يقول حقيقة ما جرى. وهذا الذي جرى ليس مجرد احتلال لوطن يسمّى الجزائر وتشريد الجزائريين. إن كلمة احتلال واستيطان وتشريد جميعها كلمات مدانة وقاصرة لأنها تحجب أكثر مما تكشف. فالوطن ليس خارطة وليس بقعة. إنه ناس وأمكنة وبيوت وأشجار وأحجار وهضاب ولكل فرد وبيت قصة، لكل شجرة قصة، لكل مكان حكاياته الخاصة، ولكل بقعة تغريبها الخاصة. وما جرى بعد موت النّهي ليس استعبادا لزوجاته وابنته وكلّ امرأة رفضت الانصياع لسطوة الرجال وقهر التقاليد فحسب، بل هو امتداد لمؤامرة الذكورة على الأنوثة وهو جزء من تاريخ البشرية المأمول بالعنف والقتل وخسران بني البشر. فمنذ فجر التاريخ انسحبت الأنوثة من التاريخ وخلفت العالم وراهما مرتعا للسطوة والغلبة والعنف. ومنذ فجر الإسلام أرغمت الأنوثة على أن تترك مكانها للذكورة كاسرة مزهية بفعالها.

بعيدا عن الشعارات والأمجاد وإعلاء البطولات الوهمية

الشابات أن هذه الطرائق في تشكيل الكلام وتوليد الحكايات وتوزيعها هو الذي يوهم بأن الكتابة الروائية في أعمال آسيا جبار قد تحولت إلى فوضى عارمة بلغت ذرى لا يمكن لها أن تنتظم بعدها أبداً. لكن هذه الفوضى ليست سوى خدعة متآتية عن رغبة المؤلفة في إخفاء كنوز النمن وتعتيم دلالاته حد اللبس والتعمية أحيانا. وبذلك يتم إيهام المتلقي بأن الفوضى واللعب المجاني بالأزمنة والحكايات هي المحرك الذي عليه جريان حدث السرد. لكن حالما يقع تملّي طرائق الكلام في التشكل والتقديم والتعاليق ينكشف النظام الصارم الذي لا يترك أي شيء للصدفة أو للاتفاق والبهت. فداخل هذه الفوضى ثمة نسق يستند إلى عقل مدبر يمتلك مقدرة فائقة على استئلال الحكاية من معدنها الأساسي أعني الحياة، حياة الناس البسطاء الذين عانوا من الاستعمار والقهر وعاشوا الإقصاء والتغيب قصد تدوينها وتأريث الذاكرة لا بما يقوله التاريخ الرسمي، بل بما يتكتم عليه ويحجبه. ومن هنا بالضبط، تستمد الكتابة شرف الاسم. إن الكتابة لا تصف ولا تنقل بل تبنتي الحقيقة التي تلمن عنها. وهو ما يحولها إلى مدونة لحكاية تكشف غلظة الكائن حين يحاول أن يكون سيد سؤله وسيد مصوره داخل تاريخ مسجع بالويلات والمظالم والديابجر.

شارات النسق الروائي ومكر الاستشراق

لقد مثل الاتكاء على التاريخ في نصوص آسيا جبار وحرصها على منح المرأة حقها في أن تقول ذاتها وإدراجها لمقتطفات من سيرتها الذاتية القوانين التي عليها جريان الكتابة. بل إن هذه القوانين نفسها هي التي مثلت سر قوة النصوص وأسهمت في ابتناء أدبيتها وهي التي مكّنت آسيا جبار من تأسيس عالم روائي خاص. لكن ظاهرة العودة المستمرة إلى القوانين ذاتها أعني توظيف التاريخ وإدراج مقتطفات من سيرة المؤلفة/ورصف حكايات منزعجة من الواقع، قد وضعت الكتابة في حضرة مازق عديدة تكشف عنها رواية آسيا جبار الأخيرة المرأة التي لا قبر لها. *La Femme sans sépulture* وهي رواية تشير صراحة إلى أن استخدام التقنيات ذاتها والعودة إلى المواضيع نفسها هي التي جعلت المؤلفة تصاكي نصوصها السابقة. كأن المؤلفة قد طلبت من التقنيات ذاتها أكثر مما تقدر على تحمكه والإيفاء به

والخوف وتلقي أقدارها بشكل فاجع. إن التاريخ يكتبه المنتصر. ولا خيار قدام المرأة باعتبارها قد غابت من التاريخ وأرغمت على الصمت إلا أن تحتمي بالسرد حتى تدون الحكاية كي لا تنسى. لا سيما أن الذاكرة ليست مجرد إدراك يحفظ الوقائع. إنها ملكة مقاومة لسلطة الموت وسلطته.

هكذا يتبين أن توسيع الكتابة لدائرة امتداداتها واحتضانها للحكايات والحيوات، هو ما يمنحها هويتها من جهة كونها حركة لا وجود لها خارج امتداداتها. لكن تلك الامتدادات لا تتم بواسطة قانون القداعي أو قانون التضاد. وما أعنيه بقانون القداعي إنما هو محاكاة الكتابة للكيفية التي تلوح حسبها الذاكرة مخزونها في شكل تداعيات أو مضام. ذلك أن الامتدادات عبارة عن حشود من الحركات والحكايات التي تتوالد غزيرة لا تكل ولا يدرکها التوقف. فتصبح حركات الكتابة ولوحاتها ومشاهدنا وصورها كما لو أنها تتراءى على أديم مرابا. أو لكان الكتابة محكومة من الداخل بنوع من الفيض الدائم. ذلك أنها قائمة على نوع من التراكب بين مستويات الخطاب هو الذي يجعل من الحكمي حدث تفكيك للتاريخ. لا يعلن حدث التفكيك عن نفسه صريحا، بل يتخذ لنفسه مسارب ملتوية مواربة. ويرد في شكل إيهام بأن الكتابة تعتمد خلق نوع من التوازي بين الواقعة التاريخية والسيرة الذاتية، فيما السيرة الذاتية إنما ترد لتخرق الوقائع التاريخية وتفضح ما يتخفى وراءها. وهذا الذي يتخفى وراءها إنما هو الحكاية كما جرت فعلا، حكاية المرأة الجزائرية والمرأة المسلمة كما يجب أن تدون وتحفظ وتوثق ذاكرة الأجيال. لذلك تكف السيرة في أغلب أعمال آسيا جبار عن كونها سيرة فرد، وتصبح نوعا من الاستحضار لتقريب المرأة المسلمة وتأريخها لناس يعضون لملاقاة أقدارهم المروعة ومصائرهم الفاجعة كأنصاف الآلهة، دون مواربة ودون دهاء. هذا أيضا ما تنهض الكتابة لتقول له فنتشكل لا باعتبارها مجردة حكمي وإنشاء وتخيل، بل تنهض باعتبارها جسدا مأهولا بالقد. والقد هو ما يجعل منها خطاب إدانة وإشهاد. لذلك تبنتي حشودا من المشاهد تجسد الحيوات والأزمنة التي طالها القصد وطواها الغياب.

• • •

تحكم عليها بقدر لم تختره. نقرأ مثلا رواية ظل سلطان ص ٨٠:

كنت تتخيلين الخارج الذي يعجّ بالذكور يستكعون بإيقاع مرتجل... لكلك لم تكوني قد فهمت شيئا: حين يخرجون من البيوت إنما يكون ذلك ليعرضوا جراحاتنا، تلك الجراحات التي أنفخنونا بها طيلة أجيال: أبناء فظليون، وإخوة متواطئون يلتذون بإخراص أجساد النساء

(Tu imaginas le dehors encombré de mâles qui déambulent selon un rythme improvisé. Or tu n'avis pas compris quand ils sortent c'est pour exposer nos blessures celles que pendant des générations ils nous ont appliquées en stigmates
• Pères terribles frères taciturnes qui s'amusent dans l'ensevelissement imposé aux corps féminins
• (Ombre Sultane p 80)

إن تصوير المرأة المسلمة على هذا النحو القاتم الفاجع من شأنه أن يخدم الرواية ويخدم الطرح الأيديولوجي الذي تشدّد المؤلفة إيمانه إلى المتلقي. لكن هذه الصورة النمطية المعممة في الزمان والمكان تجعل الكتابة تدرّج في دائرة المطلقات. فتبدو الجزائر والعالم الإسلامي عموما عالما جحيما كابوسيا. إنه جحيم المرأة الذي لا تملك منه فكاكا أو خلاصا. ومن هنا تتسلّل الرؤية الاستشراقية الظلامية إلى أعمال المؤلفة. فلقد حرصت العديد من الخطابات الاستشراقية التي كتبها رجالة من أمثال بوكلير موسكاو في كتابه سيميلاسو في أفريقيّا (١٨٣٥) وضباط سامصوا في غزو البلدان العربية من أمثال جوزيف ماري موارية في كتابه مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨) وروائيون فرنسيون من أمثال جورج ديهامل في روايته الأمير جعفر (١٩٢٤) على أن ترسم للمرأة المسلمة صورة المرأة مقيمة في غياهب جحيم الشرق. والمرأة التي ترسمها آسيا جبار لا تختلف في شيء عن تلك التي وصفها هؤلاء. وتلك مكاند المتخيلات التي تبنتها الخطابات الاستشراقية. وهي متخيلات كئيبة ما تسلّت إلى الثقافة العربية وتلقّت الخطاب العربي المعاصر سواء كان رواية أو شعرا أو تفكيرا نقديا.

فانقلبت عليها وأوقعتها في التكرار والاجترار. حتى أنه إذا تمّ اللغاضب عن كون أغلب الروايات التي أنجزتها المؤلفة تنكّر على القوانين نفسها وتستعيدا استعادة تامة أو تكاد فإن الناظر في روايتها الأخيرة المرأة التي لا قبر لها *La Femme sans sépulture* الصادرة سنة ٢٠٠٢، سرعان ما يدرك أن القوانين والنوايا التي درجت المؤلفة على تكريسها والاتكاء عليها (التاريخ/السيرة/حكايات نسوة عاديّات) قد وصلت بها إلى الطريق المسدود.

فلا شيء تقريبا يمكن أن يعدّ جديدا أو مبتكرا في رواية المرأة التي لا قبر لها. فمنذ سنة ١٩٨٠، تاريخ نشر مجموعة القصص التي تحمل عنوان نساء جزائريات في شققهن *Femmes d'Alger dans leur appartement*، لم تتمكن أعمال آسيا جبار من افتتاح أفاق جديدة من جهة بنية الرواية واستراتيجيات الكتابة ومن جهة الموضوعات. إن الرواية الجديدة تستعيد التقنية ذاتها فتزواج بين التاريخ كما ترويه نساء جزائريات عشن في فترة الاستعمار وبعد التحرير وتضمّ المؤلفة صوتها إلى صوت النسوة اللاتي يتولين فعل القصّ فتدريج بعضا من وقائع سيرتها الذاتية. وتعد في الآن نفسه إلى الاتكاء على ما ورد في بعض الوثائق التاريخية التي ترى أنها تخدم عملها. حتى أن ما يقرأ هذا العمل سيد نفسه عائدا على عقبيه يستكشف طرقا كان قد تجوّل في كلّ فاصليها في رواياتها السابقة.

للموضوع المحبّب لدى آسيا جبار ثاراته أيضا. فلقد نذرت المؤلفة أعمالها لكتابة تغريبة المرأة المسلمة بهدف إعطائها فرصة الخروج من منطقة الصمت ودائرة العتمة. بل إن الكتابة قد نذرت نفسها للانتصار لقضايا المرأة الجزائرية والمسلمة عموما. وجاءت الكتابة لتفضع ما يتكتم عليه التاريخ من إقصاء للنساء وتغيب لهن. لقد تمكّنت المؤلفة من تنويع الأرضية التاريخية التي تستند إليها في مجمل رواياتها. لكن الموضوع ظلّ واحدا يستعد. وسواء تناولت الكتابة منزلة المرأة المسلمة بعد وفاة الرسول أو تناولت منزلة المرأة في عهد الاستعمار بالجزائر أو تحدّثت عن المرأة بعد الاستقلال، فإن صورة المرأة تظل واحدة أو تكاد. إنها صورة نمطية معمّمة. صورة امرأة لا تملك قدّام سطوة الرجال سوى الاحتماء بالصمت والتشهير بالذكورية الكاسرة التي

عافية جيل الستينيات

قطار القعيد ونوافذ الغيطاني

عفاف عبد المعطي *

يعد كل من يوسف القعيد وجمال الغيطاني كاتباً من جيل الستينيات الروائي الذي ظهر بجلاء في مرحلة مفصلية من تاريخ الرواية المصرية تتمثل في نكسة ١٩٦٧. ذلك الجيل الذي حمل على عاتقه مسؤولية تغيير طرائق الكتابة الروائية سعياً إلى ما يُعرف بالكتابة الجديدة، واختار من مادة الواقع ما يقدم به صورة للمجتمع المعيش. وقد نشأ أبناء هذا الجيل في ظروف متباينة، بينما كانت هناك ظروف عامة بمثابة عامل مؤثر في هذا الجيل أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي شاركت في صنع فكره وحساسيته (من جانبها الأيديولوجي والجمالي) لا يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم في مصر والعالم العربي، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية من فلسفة وفكر سياسي وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وموسيقية وتشكيلية.

والثاني هو تشابك كل تلك المؤثرات المباشرة وغير المباشرة الاجتماعية والعقلية وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاحمتين نبعتا - دون شك - عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين ولكنهما بلغت مستوى من النضج الواضح عند أدباء جيل الستينيات رغبة في تحليل الواقع المعيش والنظر إلى الثقافات السائدة - المحلية والورادة - في ضوء الفهم النابع من الاجتهاد

**أبناء جيل
الستينيات الروائي
في مصر عاصروا
مرحلة سياسية
غنية بالأحداث
ادت إلى مرحلة
اجتماعية مغايرة،
جمالهم ذلك
يجنحون إلى
الكتابة الواقعية
عن مدى التردى
الاجتماعي الذي
حاق بالواقع
العربي.**

* ناقدة من مصر

١٩٤٢، ثم «كفاح طيبة» ١٩٤٤ - حجر الزاوية الذي يعكس تحول محفوظ من مرحلة إلى أخرى، كما تطلن عن تبلور الاتجاه الواقعي الذي سيصبح مدرسة واضحة المعالم تبليغ قمتها مع الثلاثية «بين القصرين» ١٩٥٦ - قصر الشوق ١٩٥٧ السكينة ١٩٥٨، وفيها جسم نجيب محفوظ الواقعية أفضل تجسيم عندما جعل الشخصية تخضع لشروط ثابتة خارجة عن نطاقها كالبينة العامة والرواية بمختلف أشكالها.

وقد تكاثرت آنذاك كتاب الواقعية وتتنوعت نصوصهم فرواية «الأرض» ١٩٥٤ لعبد الرحمن الشرقاوي تختلف في موضوعها عن روايات نجيب محفوظ. إذ ركزت على الصراع بين الفلاح والسلطة واحتلت قضية الأرض وما يتعلق بها من أوجه الحياة في الريف المصري مكان مظاهر الحياة الشعبية في القاهرة القديمة، كما تبدو لنا في روايات نجيب محفوظ مما يبعدها أكثر عن مظاهر الرواية للتسجيلية وقربها من مفهوم رواية الواقعية الاشتراكية. ولئن اقترب فتحي غانم من الواقعية الاشتراكية في روايته «الجبيل» ١٩٥٩: فإن نصوصه الأخرى كانت أقرب إلى الواقعية الجديدة ولا سيما رواية «الغبى» التي استخدم فيها الحرف بديلاً عن الكلمات حين تحول الغبى إلى حرف (غ). كما احتلت رواية «الحرام» ١٩٥٩ ليوسف إدريس مكانة خاصة في هذه المرحلة حيث تصف الأوضاع الاجتماعية التي يعيشها عمال فصلبون (ترحيلة)، وتركز على المصائب التي ألمت بفلاحة فقيرة تفتصب من أجل البحث عن قوت يومها وأطفالها وزوجها المريض، وتجنب حراماً فتقتل الوليد وتموت مصابة بحمى النفس.

ولئن كان نجيب محفوظ قد أنجز نصوصاً على قدر كبير من الأهمية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ثم انقطع عن الكتابة فترة زمنية امتدت إلى سبع سنوات حتى ١٩٥٩: فقد أتاح الفرصة لمجموعة من الروائيين - من الجيل التالي عليه - أن يظهروا إبداعهم الذي يختلفون عنه من حيث منطلقاتهم الفكرية وانتماءاتهم السياسية لكي يبدعوا في إطار الواقعية، وبذلك أضحت الواقعية واقعيات طبقاً لتنوع كتابها، كما أن هذه المرحلة مكنت

الخاص لكل من هؤلاء الأدباء، ثم جنوباً إلى تأسيس الفكر الشخصي في ضوء إدراك الأدباء لتجاربهم الاجتماعية والذهنية وما حصله من تجارب الآخرين المعاصرين له من جيله أو من الأجيال الأخرى فحينما كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته (كتب القعيد روايته الأولى «الجداد» ١٩٦٩ بينما سبقه جمال الغيطاني بقصصه القصيرة «يوميات شاب عاش ألف عام») وهي نصوص كان لصورها في مرحلة باكراً من عمرهما تمثيل لما حملته جيل الستينيات من نصيب مما وصل إليه من إرث أبائهم منذ ظهور رواية محمد لطفي جمعة «وادي الهموم» ١٩٥٥ - ثم «عذراء دنشواي» ١٩٥٦ لمحمود طاهر حقاً. فإذا ما انتقلنا سنوات عدة بعدهم نجد أولى المحاولات الروائية التي صار في إطارها تحديد بدايات الرواية المصرية عندما صدرت رواية «زينب» (١). ومع انتهاء الحرب العالمية الأولى تعددت المحاولات الروائية في اتجاه امتلاك يضعف ويقتوي لأدوات الرواية كما فهمها الغرب في عصره الذهبي. وفي سنة ١٩٢٢ أصدر عيسى عبيد روايته «ثرثيا»، ثم أصدر محمود تيمور «الأطلال» ١٩٣٤. كما أصدر طاهر لاشين «حواء بلا آدم» ١٩٣٤، وهكذا بدأت مساهمة المدرسة الحديثة في بناء الرواية تتضح شيئاً فشيئاً: فظهرت نصوص لكتاب أبدعوا في أنواع أدبية أخرى. إذ ألف توفيق الحكيم «عودة الروح» ١٩٣٣ و«يوميات نائب في الأرياف» ١٩٣٧ و«عصفور من الشرق» ١٩٣٨، وألف طه حسين «الأيام» ١٩٢٩ و«دعاء الكروان» ١٩٣٤ و«أديب» ١٩٣٥، وألف العقاد «سارة» ١٩٣٨ والمازني «إبراهيم الكاتب» ١٩٣٢ ثم إبراهيم الثاني (٢)، وهكذا اشتملت هذه المرحلة على محاولات متفرقة في مجال الرواية.

فإذا انتقلنا إلى رواية الأربعينيات نجد أنه ظهر ما يعرف بالرواية الاجتماعية. وفي إطارها يندرج عدد كبير من الروائيين وإن اختلفت انتماءاتهم الفنية. وتعتبر رواية «القاهرة الجديدة» ١٩٤٤ لنجيب محفوظ - التي تجاوز بها مرحلة الرواية التاريخية التي بدأ الكتابة فيها بـ «عبث الأقدار» ١٩٣٩ - ثم «رادوبيس»

نجيب محفوظ من الانتقال إلى مرحلة جديدة من الواقعية. وإذا اعتُبرت رواية «أولاد حارتنا» التي صدرت مسلسلة في جريدة الأهرام ١٩٥٩ «ضرورة فكرية تحتمها نهاية الثلاثية التي هي حصيلة لفلسفة نجيب محفوظ عامة في رواياته السابقة» (٣)؛ فإن روايتي «اللص والكلاب» و«السمان والغريف» ١٩٦٢ هما حجر الزاوية لمرحلة ما يسمى بالواقعية الجديدة في مسيرة نجيب محفوظ التي اختتمتها مع نهاية الستينيات. يصف غالي شكري نجيب محفوظ بأنه «روائي مرحلة الانتقال بحق وهي مرحلة محلية وعالمية في آن، وهو انتقال فكري وحضاري معاً؛ لذلك كانت شخصوه وأحداثه ومواقفه مزدوجة الوجوه والرموز والأغطية» (٤). إن نجيب محفوظ الذي مرت تجاربه مختلفة واستوعب أشكالاً متنوعة فتح باب المغامرة الفنية أمام الروائيين الشبان أي جيل الستينيات؛ إذ هبوا القراء لتقبل المغامرات في الشكل، وأتاح لكل منهم أن ينفرد بتجربة محددة ويتابع مساراً محدداً. هكذا أمكن أن تتعمق التجارب المتنوعة، فبهب التراث منهلاً بأشكال مختلفة عند جمال الفيحاني، كما تصبغ التجربة السياسية المباشرة مصدرأً ليوسف القعيد. وعلى هذا الأساس نعتبر هذه المرحلة تجاوزاً. فقد ظهرت مجموعة من الروايات إلى جانب روايات محفوظ «جاءت تحمل معها مؤثرات التجاوز وتعمق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة تضرب في أعماق الذات الفردية والجماعية وتحقق الشعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج» (٥). وقد هيمن الاتجاه الجديد - الذي جاء مع كتاب جيل الستينيات - على هذه المرحلة فاستعملت مصطلحات كثيرة للتأكيد على صفة التميز فيها من بينها مصطلح «جيل الستينيات». وقد سُجِّلَ اعتراض بعض نقاد الأدب على ذلك خاصة «أولئك الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءاً من كلية اجتماعية تاريخية محددة، ولوحظ أن مصطلح «أدباء الستينيات» قد لاقى انتشاراً واسعاً في الصحافة ودور النشر وهو يعني» مجموعة من القصاصيين والروائيين وربما بعض النقاد الذين ظهروا في الستينيات

محاولين شق تيار متميز في الثقافة المصرية» (٦). ويصف محمد بريدة نصوص عقد الستينيات الحافل بالتغيرات قائلاً: «في الستينيات بدأت تظهر كتابات روائية جديدة تتميز بحساسية مفارقة للحساسية الرومانسية والواقعية والمغالبة التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين، وكان هذا التحول في الكتابة الروائية - وأيضاً الشعرية والقصصية والمسرحية - متصادماً مع بروز وعي انتقادي متجه إلى إعادة النظر في الموروثات والمستوردات من القيم وأنماط التفكير والتحليل ذلك أن نمو المجتمعات العربية لم يستجب لتطلعات الأغلبية نحو العدالة والتقدم والتوازن، وكانت الاستقلالات السياسية فترة لانجلاء الأوهام، وانكشاف سرابية الاختيارات الليبرالية والثورية، وجاءت الحباطات لتؤكد المآزق الشامل، ولتفسح المجال أمام الأصوات الانتقادية التي تنأى عن الشعارات والخطابات المطمئنة المتفائلة لتعتنق التحليل التاريخي والاجتماعي، ولتصفي إلى أسئلة الواقع ولغة المعقدة الكاشفة للحقائق» (٧).

وتم ربط نشأة هؤلاء الأدباء بعلاقاتهم بالسلطة السياسية. فهم من ناحية أبنائوها الشرعيون الذين نشأوا معها وترعرعوا في أحضانها وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها، ومن ناحية أخرى يحاولون الفروج على مفاهيمها الفكرية ومناحي التوجه والسلوك لديها. وهكذا يظهر أن أبناء جيل الستينيات الروائي في مصر كما عاصروا مرحلة سياسية غنية بالأحداث أدت إلى مرحلة اجتماعية مفارقة، جعلهم ذلك يجنحون إلى الكتابة الواقعية عن مدى التردى الاجتماعي الذي حاق بالواقع العربي.

١- نص يؤكد يؤس الواقع

من يقرأ نصوص الكاتب يوسف القعيد - التي بدأت منذ عام ١٩٦٩ بنص رواية «الحداد» - واستمرت لمدة أكثر من ثلاثين عاماً وقد بلغت تسعة عشر عملاً روائياً - يدرك أن القعيد يحمل همّاً اجتماعياً بكل تناقضاته وإيجابياته وسلبياته، ولهذا تكشف نصوصه الأدبية عن مدى التفاعل بين الذات وبين الواقع الذي تعيش فيه

الرواية على قضايا شديدة الحساسية تستوثق المجتمع المصري، ليس في جنوبه - المتمثل في الصعيد - فحسب، بل في الواقع الاجتماعي لهذا المجتمع بأسره.

زمن النص

يقع زمن نص «قطار الصعيد» للروائي يوسف القعيد في نهاية السبعينيات من القرن العشرين، ومن المعروف أن هذه الحقبة من تاريخ مصر كانت أكثر الحقب غضاضة في تاريخ الأمة المصرية، حيث استفحلت عيوب الانفتاح الاقتصادي الذي أدى إلى وجود طبقتين من الشعب، طبقة تعاني الفقر المدقع، وطبقة تعاني من الثراء الفاحش، أو كما يكتب عنها يوسف القعيد (طبقة تموت من الجوع، وطبقة تموت من الخُمة) وبينهما الطبقة التي تقع في الوسط وبالكاد تعلم حياتها. وقد عبر النص عن عيوب هذا الزمن في لغة بليغة موجزة «هرب الرجال، هجرة جماعية، خرجت البنات، أموال البترول جاءت، والمجلات ملأت الشوارع، والتلفزيونات في كل بيت، وجوازات السفر في الأيدي، والدولار ظهر على المقهى وفي الحقل» (قطار الصعيد - ص ٤٣) لقد أراد القعيد أن ينقد هجرة الأراضي الزراعية وترك الفلاحين لها بحجة السعي وراء لقمة العيش في الخليج، لكنه كشف أيضا عن مدى المساوي التي تقع من جراء ذلك على الأمة المصرية، فينفق العائد كل أمواله على اللهو، ثم عندما تفنى يعود من حيث أتى، وكل هذا يتم على حساب الأرض الزراعية، وعليه تحولت القرية الجميلة التي كانت تنشر خيرها على المدن إلى مدينة أخرى.

ولأن النص تقع أحداثه في صعيد مصر (إحدى قرى مدينة أسيوط) وفي هذا الزمن - أيضا - كانت عملية الثأر متفشية بين العائلات، فقد أجاد الكاتب طرح هذا الفعل «فجأة دوى صوت الرصاص، هذا أقوى صوت سمعته في حياتي، رأيت بعيني رشاشات تنطلق منها النيران في الميدان، صفق واحد من الشبان الذين أطلقوا الرصاص وعندما جاءه صبي المقهى مرعوبا، سأله إن كان قد شاهد أو سمع أي شيء، نفى الصبي.. قال الضابط موجهًا سؤاله لكافة الجالسين: من رأى القاتل؟

وتتأثر به، وقد اتخذ القعيد من الواقع المصري منبعًا ثريا يستقى منه قضايا مؤمنا بأن الأديب الحقيقي هو الذي يستطيع أن يجعل من الأدب وسيلة للتغيير والتجديد لكل ما يعتري المجتمع من أعطاب، ويمكن إرجاع ذلك إلى طبيعة الحقبة التي عاشها وعاصرها أي منذ ستينيات القرن الماضي، وقد حفلت بالكثير من التطورات المفاجئة والصراعات والتناقضات المعقدة على شتى الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

وقد اختار يوسف القعيد نهج الواقعية وسار عليه منذ البداية، فكان واقعا اشتراكيا يلتزم بقضايا الفقراء والمهمشين والفلاحين الذين يعانون مرارة الفقر والجوع والعري وبشاعة التخلف والجهل، وحرص على تقديم رؤية موضوعية للحياة المصرية منزهة عن الأحلام الرومانتيكية السابحة في عالم الخيالات والأوهام. وتشهد على ذلك موضوعات رواياته وعناوينها (الحرب في بر مصر - يحدث في مصر الآن - شكاوى المصري الفصيح - وجع البعادر)، فأزمة الواقع المصري، وقضية غربة الأبناء عن الوطن الأم احتلت جزءا مقارنًا من تاريخه الروائي.

ومؤخرًا صدر له نص «قطار الصعيد» عن دار الشروق بمصر. والنص مفعم بالتفاصيل التي لا يدركها سوى المصريين الكادحين، قصة رواية «قطار الصعيد» قد تكون تقليدية، لأنها رحلة يقوم بها صحفي بحثًا عن تحقيق في جريمة قتل، وهذه التهمة ليست جديدة على الرواية المصرية، فهي تذكرنا بنص الجبل للكاتب فتحي غانم الذي ذهب بطلها المحقق كي يكشف سر قضية حيوية - في صعيد مصر السفلي - تتمثل في معرفة أسباب عدم ترك أهل الجبل له وحفرهم فيه إيمانًا بوجود كنز عظيم. رواية قطار الصعيد هي الأخرى عبارة عن رحلة بحث، ولكنه ليس بحثًا فقط، بل هو بحث مائز يكشف عن قضية قتل قامت بها سيدة في مدينة المنيا، وهو ليس قتلًا عاديًا، بل قتلًا مزدوجًا، حيث قتلت زوجها وحارسه في آن معا.

ومن خلال هذه القضية التي قد تبدو عادية، تلمس

إلى هجرة الكثير من المثقفين إلى خارج مصر، كتب رئيس الدولة (أنور السادات) في مذكراته: «أنا أسدر في كل قرار أتخذه وكل عمل أقوم به عن الإيمان الراسخ بحقوق الإنسان في الكرامة والحرية والسلام والمساواة» (٨).

إزاء هذا الموقف يقف الصحفي المثقف الذي يمثل بطل رواية قطار الصعيد في هوة عميقة تفرق بين الشعار المعلن الزائف وبين الممارسة الفعلية على أرض الواقع، في زمن كان الإحساس بالحرية باعتبارها قيمة مهددة يعود حسب رؤية القعيد «كان حديث العام عن الحرية يؤكد دائماً أن الحرية السائدة هي حرية الفئة الحاكمة فقط في أن تفعل ما تشاء وليست حرية المجتمع كله أي حرية مجموعة مرتبطة بالحاكم والباقي مجرد استكمال ديكوري» (٩).

فضلاً عن أن حبس الكلمات ومصادرة الأفكار واصطياد الخواطر هي المأساة الكبرى التي وقع فيها الصحفي/ الراوي في مجتمع الصعيد فقدر المراتب والرقابة والممارسات السلطوية الضاغطة والقمعية الخائفة والشكل الزائف الهش الواهي للحرية المعلنة كلها دواعي لعودة الصحفي من مجتمع الصعيد القاري دون أن يفعل شيئاً.

إن مفهوم يوسف القعيد لقضايا مجتمعه ترتبط بمفهومه للواقع وإحساسه به. فالعدالة الاجتماعية عند القعيد حق طبيعي ومطلب شرعي وضروري وعامل فاعل في حياة الإنسان. فالإنسان لا يستطيع تحقيق ذاته وأداء دوره في المجتمع الإنساني من دونها، أو على الأقل دون الحصول على درجة منها، والفقر والظلم والإحساس بالقهر والطبقية دلائل على غياب العدالة الاجتماعية، وانعدام التكافؤ الاجتماعي. قضية العدل الاجتماعي هي قضية العمر المحورية بالنسبة للقعيد الذي خرج من واقع اجتماعي ريفي ظل دائم التعبير عنه في رواياته كلها سواء في المرحلة التي كان الريف فيها هو محور اهتمامه، أم مرحلة تعبيره عن الواقع الاجتماعي المنحدر الذي تكسو به المدينة قاطنيتها.

لم يرد على الضابط أحد، كانوا يتعاملون مع الحدث على أنه عادي ويومي لم تكن هناك دهشة في الأعين ولا استغراب على ملامح الوجوه» (ص ٦١) فالخوف من الإدلاء بمعلومات عن الحادث أكبر من سطوة الشرطة على الشعب، فعندما يسأل الضابط عن الفاعل أو الحادث لم يجبه أحد، فهذا يعني سهولة سيل الدم في الصعيد وسرعته وحدوثه أي وقت، في بلاد الدم الذي يطغى فيها الصمت على الحقيقة، مما يدفع إلى استمرار جريمة الثأر وتفشيها بدلاً من النهوض للقضاء عليها.

لقد سافر الصحفي في مهمة محددة إلى جنوب مصر، لمعرفة دواعي جريمة قامت بها امرأة «زوجة شابة قتلت زوجها وعشيقها في لحظة واحدة، وسلمت نفسها للبوليس بعد ذلك». لكن من خلال زاوية النظر الصغيرة هذه يكشف جرائم أكبر منها، ولئن كانت هذه الجريمة النكراء خلفها دواعيها النفسية والإنسانية التي طرحها القعيد بخبرة الكتابة التي مارسها منذ أكثر من ثلاثين عاماً، فإن هذا النص كان مجالاً فسيحاً لذكر عيوب السبعينيات التي طرحت لأول مرة في تاريخ مصر مقولة عنصري الأمة (الأقباط / المسلمين) وقد كشف النص عما عاناه المجتمع بأثره من هذه التفرقة.

ذهب الصحفي إلى الصعيد كي يستكشف جريمة صغيرة، لكن هاله ما وجد من جرائم أخرى أكبر منها تنخر في جسد الوطن، وقد ظهرت جماليات اللغة الروائية للقعيد عندما كشف عن مدى القنوط الذي عاناه الصحفي واليأس الذي عاد محملاً به بعد فضح واقع الجنوب، فيعود من حيث أتى ويستصغر ما ذهب بشأنه أمام ما وجد، فلا يكتب. وهو يؤكد أنخ لا حرية لكاتب في مجتمع غير حر يعمد إلى قمع الحريات ومصادرة الأفلام وممارسة القهر والضغط على أصحاب المواقف الجريئة الثابتة. فالحرية للسلطة تفعل ما تشاء، ولشعبها مطلق الحرية في تأليه الحاكم والتمتع بصوره على شاشة التلفاز، وعندئذ ما حاجة الناس إلى الحرية في بلد يعاني القهر والضغط من جهة، والجهل والأمية والفقر من جهة أخرى؟ ففي عصر الانفتاح والديمقراطية الزائفة والحرية الهشة التي آلت

المتخيل؟ كنت أحول السطور إلى صور ومواقف وانفعالات أحيانا أبكي جلد كازيمودو ومرة ألتزم الصمت حزنا على مصرع دارتنيان النبيل وأمست أنفاسي عند خروج المحبوس من القمقم المختوم وتهديده للصياد الفقير».

نوافذ أولى- نوافذ الفزعات - نوافذ الرغبة- نوافذ السفر-نوافذ الظهور-نوافذ الروح-نوافذ مؤدية.

تلك هي العناوين التي ضمها النص وكل عنوان منها يمثل مرحلة من مراحل تنامي الراوي فالمرحلة الأولى هي التي تكشف لنا مهاد حياته بينما عبر المراحل الأخرى تتكشف حياة ذلك الراوي الذي يؤثر على نفسه ألا يعرفه أحد سوى من خلال المروي منه عن نفسه، أما الشخصيات غير المصممة في النص فلهوسا أبطالاً بقدر ما هم علامات دالة على سرد الراوي واستشهاد بهما هو في سبيل تدعيم النص ولسبغ المصادقية عليه.

النوافذ الأولى تمثل الخطوة التي يقدمها الراوي كمقدمة للمراحل التالية التي تصب كلها في واقع استدعاء الكاتب لمسار حياته ومن يهرون على تلك الذاكرة الحية التي تحرك مسار الأحداث. ففي النوافذ الأولى يخلص الراوي في وصف المكان العتيق الذي ينتمي اليه وهو حي الجمالية بجانب حي الحسين أحد أحياء مصر المباركة (وهذا ما يذكرنا بثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة التي سردها عن المكان نفسه) يقول الراوي: «يخرج أبي بعد الظهر قاصداً مسجد وضريح مولانا الحسين، ثم إلى فندق الكلوب المصري حيث يلتقي بالقاديين من جهينة والنواحي الأخرى» وجهينة إحدى مراكز الصعيد حيث منشأ الراوي وذكرها يؤكد على التداعي الحر بين المكان القاريه بالفعل والمكان الذي هاجر منه ولا يزال عالقاً بالذاكرة. يقتصر السرد في النوافذ الأولى على مرحلة الطفولة والصبا للراوي والعدايات المستشرية في درب قرمز بالجمالية حيث يسكن، وقد زاد في أسلوب شائق عبر ذكر سلوكيات الجيران التابعة من التواجد في الحي الشعبي «هذه شقة أم سعيد وتلك أم أحمد الاخوانجي (نسبة إلى الإخوان المسلمين) وتلك شقة سعودي الجزائر في بيت الفص، لا أذكر إلا سيدة واحدة كانت تصفها

الصعيد هو المرجعية الذهنية التي ينطلق منها راوي «نوافذ النوافذ» أحدث روايات جمال الغيطاني الصادرة عن دار الهلال بمصر، والغيطاني في هذا الجزء الثالث الذي سبقه جزأين (جلسات الكرى ودنا فتدلي) من سلسلة ربما يكون من قبيل الحكى السيرداتي، أي الذي ينطلق منه الكاتب وقد يضع بين ثنايا النص ما يتطابق مع بعض وقائع حياته. والصعيد / المكان هو الجامع المشترك بين رواية «قطار الصعيد» ليوسف القعيد و«نوافذ النوافذ» لجمال الغيطاني. يقول الراوي في الجملة الأولى من النوافذ«البيت الذي وفدت منه إلى الدنيا مثل بجوت الصعيد العتيقة كان مفتوحاً على الداخل، الباب الرئيسي فقط يجتازه الداخل والخارج، الغرف حول الفناء المتصل بالكون لا سقف له، إلى الركن الأيمن القرن، على مسافة منها الصومعة التي يحفظ فيها الفصح أو الذرة أو حبات الدوم، غرف ثلاث تطل بأبوابها وعتباتها على الفناء» (ص٧).

في نوافذ النوافذ يبنغي أن نركز على دلالة العنوان، حيث النوافذ أمر تصور ما يراه الناظر عبرها كما أنها «تحدد وتعين المنظور وما يمكن للبصر أن يراه» وقد أراد جمال الغيطاني بهذا العنوان أن يؤكد عبر وجود المبتدأ (نوافذ) نكرة ثم تقديمه في جملة ناقصة معرف «بال» تأكيداً على أن النوافذ هي الهادي للمتلقى لما سوف تقدمه «نوافذ» الأولى من إيهام وسوف تعين من يبصر من خلالها على اتساع الرؤية للواقع المحيط به. والغيطاني يوقع قارنه في شرك حكيه الهامتوني، فالمتلقى في النص واقع في أسر حكى الراوي فقط ولا فرار منه، فالراوي هو المهيمن الذي يقدم ما يقدمه ويحذف ما يحذفه ويدخل متلقيه في أجولة من السرد الدائري الذي لا يستطيع عبه الفكك من أسلوب ألف ليلة وليلة بأي حال، بل إن الغيطاني لشدة تأثيره بأسلوب ألف ليلة وليلة -الذي اتبعته شهر زاد رواية البشرية الأولى- يذكره بالفعل في النص «بعد بدء قراءتي لألف ليلة وليلة استعيد بعض حكاياتها فكانها من تجاربي المحسوسة لا ادري إيهما الحقيقي وأيهما

الجمعية التعاونية، تذكر هذا الحادث يجعل الراوي يدخل فيما يُعرف بالاسترجاع على الاسترجاع فالحدث المسترجع الأول هي الانتقال الوظيفي من المنيا إلى القاهرة، والحدث الثاني هو نزول الراوي إلى مدينة بيروت إبان زمن الحرب الأهلية عام ثمانين عندما اقتاد شخص غامض فتاة ونزع عنها ثيابها ثم احاط عنقها بأصابعه بعد أن لف شعرها الطويل حول رسغه وعندما بلغ ذروتها صرعاها فهمدت.

إن جمال الفيضاني يرفض النموذج التقليدي للنص الروائي ليحول من كل نص له مغامرة شكلية، وفي رواية «نوافذ النوافذ»، الموضوع بالنسبة له يفرضه الشكل الذي يجسد طوق الكاتب إلى التجديد عبر تجربته المروية الخاصة لتكون نوافذ النوافذ ورفيقتاها اللتان سبقتاها «خُلسات الكرى ودنى فتدلى» هي بمثابة الواقع المعاصر سرديا لكنه التاريخ المضمّر في محتوى النص فالملوت والزمن والعالم الآخر كلها تجسد ذلك النص، وإن حبس الفيضاني اعتماد الراوي على الوصف لتوصيل المروى وتجديده الدائم لطرائق السرد وتنوعه الحكيم فالنهاية لا تقدم نشأة للمتلقى بل لا تضع حدا لسرد الراوي وكأنما لهديله بقية في «نثر رهيفة» أشار لها الراوي.

الهوامش

- ١- صدرت سلسلة في عام ١٩٩٢، ثم طبعت كاملة عام ١٩٩٤، حيث لم يكتب محمد حسين هيكل اسمه عليها إنما كتب «فلاح مصري».
- ٢- اعتمدنا في تراويع هذه النصوص الروائية على البيلوجراميا التي أوردها عبد المحسن طه بدر في كتاب «تطور الرواية العربية».
- ٣- محمود أمين العالم - تأملات في عالم نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر - ط١ - ١٩٧٠ - ص ٨٦.
- ٤- غالي شكري- المنقضي «دراسة في أدب نجيب محفوظ» - ط١ - دار سعد الصباح - القاهرة - دت - ص ٤٨٨.
- ٥- محمد براءة - رواية عربية جديدة - مجلة الآداب - عدد ٢ / ٣ - ١٩٨٠ - ص ٣.
- ٦- محمد بدوي - مغامرة الشكل عند روائسي الستينيات «مدخل لاجتماعية الشكل الروائي» مجلة فصول - ع ٢ - مجلد ٢ - مارس ١٩٨٢ - ص ١٢٥.
- ٧- محمد براءة - أسئلة الرواية أسئلة النقد - مطبوعات الرابطة - المغرب - ط١ - ١٩٩٦ - ص ٦٤.
- ٨- محمد أنور السادات - رحلة البحث عن الذات قصة حياتي - ط١ - المكتبة المصرية الحديث للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٧٨ - ص ٢٣٨.
- ٩- يوسف القعيد - الحرية الممكنة / الحرية المستحيلة - مجلة فصول - مجلد ١١ - عدد ٣ - جزء ٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢ - ص ٣٢٢.

بالطبية ربما لأنها كثيرة الجار تقف حافية في الحارة ويدون ملاءة لف قميص النوم الذي يبرز ولا يخفي تأتي من الحركات ما يدفع بالأصابع إلى إقصاء الأولاد عن النوافذ والشرفات حتى لا يخدش حيواتهم» فالحى الشعبي الموصوف -أيضاً- عبر النافذة هو الذي يسلك أهله جزء من سلوكهم بما يخصاهى معه. فالمجتمع المغلق الذي يمثل الحى يجعل الكل يرصد حركات الكل في أن ويتصدد لبعضه على أقل الأفعال في آن آخر. وكل سكان الحى خاضعون لرؤية الراوي وتحليله لهم عبر النافذة التي تمثل له الرؤية القافية «بيت السني نسبة إلى الشيخ السني بمجرد ظهوره في الشرفة يعقب الهواء بالملك حرفته قدرته التي لا ينافسه فيها أحد هي تركيب العطور لمحبى وزوار مولانا» هذا نموذج النموذج البشري الآخر «فتحي الكهربائي متوسط القامة عدو الشمس يرتدي قميصاً وينطلق لباس معظم رجال الحارة الجليباب بنوعيه بلدي وافرنجي فتحي يعمل بورشة كهرباء لكنه يذاكر في مدرسة ليلية بالفجالة ليحصل على البكالوريا» وإلى جانب وصف الشخصيات الذين هم قطعة من المكان فقد حرص الراوي أيضاً على أن يذكر بعضاً من الأماكن الحية والعلامات الأثرية الموجودة مثل درب قمرى والمسافر خانة «في المسافر خانة كانت النوافذ تدبر ظهرها للشوارع تطل على الداخل، حديقة البيت وفتاوه المتصلة بالسماء، النوافذ لم تكن سافرة إنما محجوبة بشبكات من الخشب المفروط في تشكيلات»، والمسافر خانة حيث يلتقى الفنانين التشكيليين والأثريين الذين يستقون من المكان مادة لعملهم وما ذكرها عبر سرد الراوي إلا لأهميتها.

الجزء الأول من النص يمثل الحقيقة الأولى من حياة الراوي التي عهد فيها على نفسه أن تكون حجر الزاوية لغرضه المعلوماتي في السرد، ومن ثم فإن التطور الذي حدث في سرد النوافذ ما هو إلا تطور لشخصية الراوي نفسه عبر مراحلها المختلفة وسط تداعيات الراوي الذي يذكر حادثاً عاينه إبان مرحلة الشباب عندما أرادت مجموعة أن تلقى شاباً في ترعة الإبراهيمية على رأي من الراوي المنفي من القاهرة إلى المنيا للعمل في

مغامر عُمانِي في أدغال أفريقيا

حمد بن محمد بن جمعة المرجبي (١٨٤٠ - ١٩٠٥)

المعروف بـ «تیبو تیب» (سيرة ذاتية)

ترجمة وتقديم: محمد المحروقي *

أسطورة تیبو تیب

حقق «تیبو تیب» شهرة تقترب من الأسطورة التي سارت وسرت خارقة حدود القارات واللغات والثقافات. وتوفرت لهذه الشخصية الأسطورية عوامل معينة صنعت رواجها وانتشارها. ولعل أهم هذه العوامل هو العامل التاريخي، فقد جاء حمد بن محمد بن جمعة بن رجب المرجبي، وهذا هو الاسم الحقيقي لتلك الشخصية، في عصر الكشوفات الجغرافية. وكما هو معروف توجهت العقول في تلك الفترة إلى محاولة فهم جغرافية العالم وتاريخه. وكان من بين أبرز الأسئلة التي طرحت نفسها بقوة هو التساؤل عن مصادر نهر النيل وعن كنه القارة السمراء. ذلك النهر الذي قامت عليه إحدى الحضارات البشرية وهي الحضارة الفرعونية كما يشير إلى ذلك أبو التاريخ هيرودوتس الذي يقول: «لا يستطيع أحد أن يعطي الخبر اليقين عن مصادر نهر النيل. إنه يأتي من هناك» (١).

وظلت (هناك) لغزاً محيراً كما بقيت المعرفة الكاملة لذلك النهر أمراً مفقوداً يثير التساؤلات العديدة لدى الباحثين والمغامرين الذين لا يقفون عند حد. وقد أسهم تیبو تیب بشكل فعال في تذليل الطريق الموصلة للإجابة على ذلك التساؤل فقام بإرشاد المستكشفين الغربيين من أمثال سبيك (Speke) ولفنجستون (Livingstone) وكامبرون (Cameron) وستانلي (Stanley).

وقد توالى الكشوفات الجغرافية في القرن التاسع عشر، ففي سنة ١٨٥٩ - وكما يشير المغيري - اكتشف بروتون

يمثل عام ٢٠٠٥

مرور مائة سنة

على وفاة تیبو

تیب التي وقعت

في عام ١٩٠٥.

وننشر هذه

السيرة احتفاء

بذكرى صاحبها.

والتي ستكون

مقدمة لكتاب

سيصدر قريباً

ضمن سلسلة

إصدارات كتاب

(الرواي) ويحمل

نفس العنوان.

* ناقد وأكاديمي من سلطنة عُمان

وسبيك بحيرة تانجانيقا وفي السنة نفسها انفرد الثاني باكتشاف بحيرة فيكتوريا نينانزا. وفي سنة ١٨٨٩ اكتشف ستانلي بحيرة البرت نينانزا والبرت ادورد. وقبل ذلك توصل الاسكتلندي ميجومبارك إلى منابع السنغال سنة (١٨٠٥). (٢)

و يشير رزق إلى أن تلك الحركة الاستكشافية النشطة ما كان لها أن تتم لولا جهود الجنود المجهولين من العرب الذين يمثل تيبو تيب واسطة العقد بينهم (٣) وتحت حمايته تمكن لفنجستون وستانلي من إكمال مهمتهما الشاقة والوصول إلى الطرف الشمالي لبحيرة تانجانيقا. (٤)

ومن العوامل التي شجعت بريق هذا الأسطورة هي المؤاملات القيادية أو ما يسمى بالكاريزما في شخصية تيبو تيب. فقد برزت سمات القيادة لديه منذ بداية حياته العملية التي بدأت وهو لا يزال صبياً لم يجاوز الثانية عشرة. ومن ذلك أنه عندما وجد أباه بعد افتراق طويل بينهما، حيث أن الوالد ترك ولده في زنجبار وتوجه إلى البر الأفريقي للتجارة، أراد الوالد أن يرسل الولد في أول مهمة تجارية في أدغال أفريقيا الشرسية. وأن تكون البضاعة تحت إمرة أحد التجار الخبراء من ساحل مريما. فما كان من الولد تيبو تيب إلا أن رفض ذلك بشدة مفضلاً العودة من حيث أتى من زنجبار من أن يخرج في تجارة أبيه وغيره مسؤولاً عنها ويصبح هو في وضع التابع. (٥) وفي ذلك ما يدل على نزعة القيادة عنده وعلى روحه المغامرة.

وفي فترة لاحقة ترسخ نفوذ تيبو تيب في البر الأفريقي، وبدأ بالقضاء على الحكام الزنوج أو التحكم المطلق بهم عزلاً وتقييداً وذلك بغرض توطيد تجارتهم بالسيطرة المطلقة على مصادر العاج، خاصة، وتأمين طرق تلك التجارة. والأمثلة هنا أكثر من أن تحصى وهي مبثوثة في ثنايا هذه السيرة التي هي في أغلبها حديث صريح عن ذلك.

و كمثال على روح المغامرة والتحدى التي يتمتع بها تيبو تيب يمكن أن نتعرض للصراع العنيف الذي دار بينه وبين زعيم زنجي عَرفَ ببطشه وغدره وهو السامو. (٦) فقد نصحه من معه من العارفين بالمنطقة بعدم الذهاب إلى السامو فشخصيته لا تؤتمن، وهو يخذل التجار ببريق

العاج ثم ينقض عليهم وقد قتل الكثير من العرب والزنوج بهذه الطريقة. لم يستمع تيبو تيب إلى ما قيل له. وفي طريقه وجد أحد المسنين العمانيين واسمه عمر بن سعيد الشقصي الذي أكد له ذلك، وأنه نفسه تعرض للمصير ذاته منذ أعوام وقد قُتل من معه من العمانيين، وما نجا منهم إلا من كان سعيد الحظ وفرّ ملتجئاً برؤساء المناطق المجاورة. ويستمر تيبو تيب في طريقه ويدخل في صراع مرير مع السامو يسقط فيه العديد من المحاربين من الطرفين، وتهاك له المكيدة تلو المكيدة بطريقة مثيرة جداً وقريبة من الخرافة مما توجد تفاصيله في هذه السيرة. وينتهي الأمر بالقضاء المبرم على السامو وذبوح خبر انتصار تيبو تيب عليه في مجاهل القارة الأفريقية، فيضيف ذلك أهمية كبيرة له، وتجنح له كثير من الرؤوس، وترسخ حوله أسطورة الزعيم الذي لا يقهره شيء.

وروح التحدي والبطش هذه هي التي جعلت الزنوج يطلقون على المرجبي عدة ألقاب وأولها هو كينجوجوا (Kingogwa) ومعناه الضيع الأرقش (٧)، وتيبو تيب (Tipu Tip) (٨) وهو محاكاة صوتية لصوت إطلاق البندقية أو لرفعة في عينه (٩). كما لقب بلقب ثالث وهو مكانجوانزارا (Mungwanzara) أي الذي لا يرهب أحداً، ربما يخاف الجماعة ولكن بالتأكيد لا يخشى الحرب. (١٠)

أما الأوروبيون - وهم المستفيد الأول من تيبو تيب في التعرف على مجاهل أفريقيا ودراستها دراسة علمية أولاً، ثم في تشبيحت وجودهم السياسي ثانياً - فقد كانوا مأسورين بشخصيته وقيادته. فقد كان مثلاً ممتازاً للنيل العربي الذي يظهر رقيقاً مميزاً في حديثه ومظهره. ومن ذلك الوصف الذي أثبتته ستانلي إذ يقول عنه:

«ملاسه ناصعة البياض وعمامته جديدة وحول وسطه حزام مرصع وفيه خنجر من فضة، ومظهره العام دل على أنه السيد العربي الذي يعيش في رغد من العيش». (١١)

وقال عنه وايكلي، أحد أبرز المهتمين باللغة السواحلية، في مقدمته للترجمة الإنجليزية لهذه السيرة:

«كان تيبو تيب رجلاً مشهوراً وله دور بارز في توسيع التجارة العربية في تانجانيقا والكونجو الأمر الذي

يمنحه أهمية تاريخية. كما تمثل سيرته أهم سيرة ذاتية عرفت في اللغة السواحلية.

وفي الفترة نفسها التي توطد فيها نفوذ تيبو تيب داخل القارة الأفريقية انتقل الاهتمام الأوروبي بهذه القارة إلى مرحلة جديدة. انتقل من مرحلة المعاهدات ذات الصبغة التجارية والتي بدأت في فترة حكم السيد سعيد بن سلطان (١٧٩٢-١٨٣٨) إلى أطماع سياسية للسيطرة المباشرة على الأرض والبشر (١٢). وقد تزيّت هذه الأطماع السياسية بمسوح يهدف ظاهراً إلى بث المدنية وسط الزوج المتوحشين وإلى إشاعة الحرية والقضاء على تجارة الرقيق، أما باطنها وحقيقتها أمرها فهي تهدف إلى استلاب الأرض والسيطرة على مقدرات هذه القارة من المعادن في باطنها ومختلف الخيرات من زراعة وسباحة وغير ذلك من على ظهرها.

فبعد التقدم الصناعي الكبير في أوروبا كان البحث على أشده عن أراض جديدة توفر المواد الخام التي تحتاجها آلة الإنتاج الضخمة، وتفتح في الوقت ذاته أسواقاً جديدة لتلك المنتجات الصناعية. بالإضافة إلى ذلك تزايد عدد السكان تزايداً مذهلاً نتيجة للتطور المعاشي والرعاية الصحية، وتزايد معه البحث عن أراض بكر تستوعب هذا الكم المتزايد من البشر وتلك الطموحات الكبيرة في الكسب الوفير والسريع. ولعل ما ذكره من أهم الأسباب التي أدت إلى توسع الدول الأوروبية وامتداد نفوذها وراء القارة الأوروبية ليصبح بعضها إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس، إشارة إلى اتساع رقعتها

إنه الامتداد ذاته الذي ولد في فترة سابقة دول العالم الجديد المتمثلة في أمريكا وأستراليا. أصبحت أفريقيا الآن محط الأنظار والأطماع. وتزايد التمثيل التجاري والرسامي للدول الأوروبية في زنجبار. ويشير المؤرخ العماني المغربي الذي عاصر تلك الفترة إلى مؤتمر بروكسل سنة ١٨٧٦ الذي اجتمعت فيه الأمم الأوروبية بقصد التباحث في نتائج الاكتشافات العلمية وفي الطرق الناجعة لمساعدة الأمم الأفريقية، وإيقانها من «عبادة الشجر والحجر، ومنعها من أكل البشر، كما يعبر عنه المغربي في صياغة تختزل المفارقة بين المخفي والمعلن (١٣) غير أن هذه الأهداف النبيلة ما لبثت أن

تحوّلت إلى أطماع سياسية مكشوفة لاحتلال الأرض والسيطرة على مقدراتها. وجاءت نتائج هذا المؤتمر مؤكدة للهدف الثاني فأست الجمعية الأفريقية الدولية التي تهدف إلى تقسيم ما يسميه المغربي بـ«الغنيمة الباردة» بين بلجيكا وبريطانيا وفرنسا ومنع الشقاق بينهم عليها (١٤).

في السياق نفسه يأتي استغلال الأوروبيين لشخصية تيبو تيب ومعرفته بالبر الأفريقي وزعامته له. ونجد أحد المستكشفين الأوروبيين، والذين قدم لهم تيبو تيب خدمات جليلة في كشف مجاهل أفريقيا، وهو ستانلي يعود ثانية إلى زنجبار ويطلب المساعدة من تيبو تيب لتأسيس الوجود البلجيكي في قلب القارة الأفريقية. فقد جعله ملك البلجيكي ليوبولد مهندساً لما سيمسى فيما بعد «دولة الكونغو الحرة» والتابعة للملك البلجيكي. ويقبل تيبو تيب هذا الدور، الذي سيبقى وصمة عار تلاحقه، ليس جهلاً منه بالنتائج وإنما إدراكاً لمدى التحكم الذي وصل إليه الأوروبيون مما لا يجعل أي مجال لرأي آخر. فالطرق جميعها مسدودة وقد يقبل منه اجتياحه وقبوله بالأمر الواقع.

وفي هذه السيرة يذكر تيبو تيب التردد الذي أبداه عندما عرض عليه ستانلي الأمر أول مرة بحضرة القنصل البريطاني للضغط عليه (١٥) وكيف دُفع لتوقيع اتفاق لم ينصفه أي بند من بنوده. فحتى الراتب الشهري الذي قرره له مقابل أن يكون ولياً للبلجيكي هو ثلاثون جنيتها وهو مبلغ زهيد جداً لتاجر وزعيم في حجم تيبو تيب. وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على مدى التحكم الأوروبي على العرب آنذاك وغطرسته في استغلال نفوذه.

و ينقل تيبو تيب هذا الأمر إلى سلطان السيد برغش بن سعيد الذي كان أكثر إدراكاً منه لأبعاد الأطماع الأوروبية، والذي كان قد تحدث إليه في ما يشبه الخطبة المؤثرة عن حجم الكارثة مؤكداً أن سابقه من السلاطين استراحوا بموتهم إذ لم يسمعوا بهذا الأمر. ثم نصحه بقبول العرض ولو أعطوه عشرة جنبيها فقط.

وقد نجح تيبو تيب في تأسيس وتوطيد النفوذ البلجيكي فيما يعرف بمنطقة الكونغو، من خلال تأسيس مدن متفرقة ورفع العلم البلجيكي عليها، ومن خلال استمالة

المستفرون ونزلاء زنجبار. والواقع أنه في عمان كانت تشيع ثلاثة أسماء تنتهي إلى جذر لغوي واحد هي حمد - حميد - حمدان. وقد يستخدم الفرد الواحد اسمين الاثنين، أحدهما للخطاب الشفوي، حميد أو حمدان والآخر للخطاب الكتابي، حمد.

والأرجح أنه ولد في قرية تسمى كوارارا (Kawarara) في زنجبار عام ١٨٤٠. نشأ بزنجبار وبها تلقى تعليمًا دينيًا. وكان عليه أن يتم حفظ القرآن غير أنه لم يفلح في ذلك لدى معلمه الأول. وباءت جهود الأسرة بالفشل عندما نقل إلى معلم ثان لتحقيق ذلك الهدف. ويبدو أن ذكاء الطفل كان من ذلك النوع من الذكاء العملي الميال للحركة وليس من النوع الذي ينسجم مع السكن وعدم الحركة.

بدأ في التجارة في فترة مبكرة من حياته لم يتعد فيها الثانية عشرة من عمره. واقترض اثني عشر ريالاً اشترى بها ملحقاً سافر به إلى دار السلام وإلى المناطق التي لا تبعد كثيراً (٢١). وكما يظهر من سيرته فقد بدأت خطواته الجادة في عالم التجارة عندما جعله والده على رأس قافلة تجارية خاصة به (٢٢). ثم ما لبثت مهاراته التجارية أن نشطت وأخذ يقوم بتجارته الخاصة مخضعاً الزعماء الزوج لسطوته، فقد عرف أن قافلة التجارة لا تسير إلا بحراسة مشددة وقيادة فذة.

تاجر في العاج بشكل أساسي وفي الخرز والشبه ومختلف البضائع. ومن مصادر دخله المهمة هي العقود التي كان بموجبهما يوفر العمالة للشركات الأوروبية المشتغلة بإنشاء البنى الأساسية في القارة الأفريقية (٢٣). ويؤمن الحماية للمستكشفين والمبشرين الأوروبيين. وقد أفادته صلاته القوية ببعض القبائل الأفريقية مما ساعد على نجاح تجارته وتقوية نفوذه حتى أن كثيرون من المستكشفين الأوروبيين للقارة الأفريقية نعموا بالحماية التي وفرها لهم واثبتوا ذلك في مراسلاتهم للجمعيات التي ينتمون إليها (٢٤).

أصيب في أخريات حياته بمرض الاستسقاء ثم عوفي منه. وتضال الأمل في أن يحقق تيبو تيب آمينيتين عزيزتين على نفسه هما السفر إلى أوروبا ومشاهدة المدينة التي تتمتع بها وكذلك زيارة البيت الحرام بمكة المكرمة لأداء فريضة الحج (٢٥). وينقل لنا اللمكي

الزعماء العرب والزواج لهذا الدولة، وفرض العشور - حسب تيبو تيب - أو الضرائب على تجارة العاج (١٦) وقد نجح في هذا المهمة بشكل مذهل جعلت الأوروبيين يكتبون عنه ويهتمون بسيرته عرفاناً بما قدم لهم. وهو أمر آخر كفل له شهرة بعد موته (١٧).

وتقدم هذه السيرة شخصية طموحة حفرت طريقها بأظافرها وبدأت من مرحلة الصغر وعاشت حياة مليئة بالأحداث ومليئة بتحدى المجهول. هي أسطورة لإنسان عادي من أسرة ضعيفة غاب معيها وتكالبت عليها الظروف. غير أن تيبو تيب يتحدى كل ذلك وينجح بشكل كبير لدرجة تجعله قادراً على التعامل وأحياناً التفاوض مع حكومات عربية وغربية التي تقدر حجم النفوذ الذي يتمتع به هذا الرجل في داخل البر الأفريقي.

التعريف بتيو تيب: كتابة المستحيل

هو حمد بن محمد بن جمعة بن رجب بن محمد بن سعيد المرجبي واحد من أشهر التجار العمانيين في شرق أفريقيا في مطلع القرن التاسع عشر. ويرد اسمه الأول في المصادر العربية (١٨) «حميد» بينما يرد في المصادر الأجنبية «حمد» (١٩) والمرجح لدينا هو «حمد» وذلك بالاستناد إلى رسالة كتبها بنفسه وذكر الاسم «حمد» (٢٠). كذلك نجد برود وستانلي يسمانه هكذا Hamed فالحاء مفتوحة و«حميد» حاؤه مضمومة. ولا يمكن أن يعتبر ذلك عدم دقة من المستفريقين (على نمط المستفريقين) الألماني والإنجليزي فالأول كان معاصراً له وبينهما معرفة وثيقة وقد ألف كتاباً في إنصافه والرد على المغرضين عليه من أمثال ستانلي. أما الثاني فهو عالم لغوي وواضع لقاموس سواحلي - إنجليزي ومن الصعوبة أن يفوته أمر كهذا ولعله من المهم هنا الإشارة إلى أنه من أساسيات التخصص الأكاديمي في اللغة السواحلية عند أوائل المستفريقين الأوروبيين هو إجادة اللغة العربية.

واستعمال البعض لاسم «حميد» يمكن أن يفهم في السياق اللغوي وأن هذه الصيغة هي صمغ لـ «حمد» وقد تكون أُنصفت بالمترجم له في صغره وشاعت بين سكان زنجبار ومن بينهم الملكي. ثم أنه لما كبر صار يقدم نفسه بالصيغة المكبرة وهي «حمد»، وهكذا عرفه

اللحظات الأخيرة في حياته فيقول:

«... ولكن صحتي بقيت ضعيفة فاشتد به الألم حتى كانت الساعة الخامسة من ليلة الأربعاء العاشر من ربيع الأول (١٤ يونيو) قبضه الله إليه. وما شاع الخبر حتى توافدت الجموع إلى منزله وفي مقدمتهم قنصل جنرال امريكا «وفيس» [قنصلها هـكذا] وتتابعت الجموع وسار في جنازته اناس كثيرون. وفي الصباح جاء قنصل جنرال الإنجليز وقنصل الألمان وغيرهما من معتمدي الدول والتجار الأجانب وأعيان العرب والهنود والزنوج لتعزية أهله ونقل البرق خبر وفاته إلى العالم المتمدن فأنت جرائده ملوثة بالكلام عن «سيرته»» (٢٦)

وقد نعاه القنصل الألماني برود قاتلاً:

«توفي تيبو تيب في زنجبار بالملايا في ١٣ يونيو عام ١٩٠٥. ومات وايزمان (Wiseman) في اليوم التالي، أما ستانلي (Stanley) فقد مات قبلها بعام واحد. وعليه ففي فترة قصيرة من الزمن طوى الموت ثلاثة من أبرز الرجال العارفين بأسرار القارة المظلمة» (٢٧)

عاش تيبو تيب حياة مليئة بالمغامرة والتحدي والارتحال. وقد عاش انتصارات وهزائم بالشكل الحرفي لهاتين الكلمتين، مخلفاً في كل مكان حلّ به إما أصدقاء يذكرونه فيشكرونه وإما أعداء يترصدون به الدوائر. فقد كان ملء الأسماع والأبصار. ومهما يكن من أمر فإن تيبو تيب يُعتبر بلا شك حلقة من حلقات الوجود العماني في شرق أفريقيا. والتعرف عليه هو دليل على المعرفة الواعية بذلك الوجود ببعديه المضيء والمعتم دون فرح بالأول ودون مواربة للثاني.

ملحوظات على الترجمة

و فيما يتصل بهذه السيرة فقد كُتبت باللغة السواحلية التي كانت لا تزال تُكتب بالحرف العربي، ثم ترجم هذا النص إلى اللغات (٢٨): الألمانية والفرنسية والإنجليزية. غير أن هذا الأصل لم نعثر عليه ووجدنا النسخة التي نُقلت إلى الحرف اللاتيني. ويشير المترجم الإنجليزي في مقدمته لهذه السيرة إلى أن هذا الأصل كان يوجد لدى الشيخ محمد بن ناصر المكي حفيد تيبو تيب وساكن زنجبار. وأنه قد طلبه منه سنة ١٩٤٤، غير أن هذا الشيخ أجاب أنه لا يستطيع إظهاره قبل سنة ١٩٥٥. وعندما

عادوا وابتلي الطلب في السنة المذكورة تأخر المكي عن إجابته. ولعل الحفيد كان يراعي الظروف السياسية العصبية التي كانت تمر بها زنجبار في تلك الفترة. أو أنه ضمن على المستغربين بهذا الأثر، إذ لا يثق في مآربهم. ولعل الأهم تبدي هذه النسخة.

ويظهر الأثر العربي بالغا على مفردات هذه اللغة مما أشرنا إلى بعض منه في ثنايا التعليقات المصاحبة لهذه الترجمة. فالأرقام العربية تستخدم كما هي دون تغيير، وفي النص شواهد قرآنية وتعبيرات دينية كثيرة، ومفردات عربية لا يخطئها النظر والحقيقة أن هذا النص من النصوص النادرة التي تعكس الأثر الكبير للغة العربية على اللغة السواحلية قبل أن تنجح خطط طمس الأثر العربي على تلك اللغة. ولهذا السبب بالتحديد فإن الحاجة تبدو ماسة لدراسة لغوية متخصصة لهذه السيرة تبرز ذلك التأثير.

لا بد أن نشير انه من الصعوبة أن نفهم هذه السيرة دون تمثل لحالة إنتاجها. وهي أن منشئها المرجبي كتبها في فترة متأخرة من عمره، لذا فهو يتحدث من الذاكرة فيسترسل عند بعض النقاط ويفتصر عند نقاط أخرى. وقد يأخذه الاستطراد إلى حكاية جديدة تلهب ذاكرته بما تحويه من مغامرات أو بما حققه من ثروات. وهنا نتذكر أن صاحبنا المرجبي من كبار التجار وهو يكتب هذه السيرة بعد عهد طويل بكثير من أحداثها لذا يقع في مزلقين اثنين.

فقد تدفقه لذة سرد مغامراته إلى المبالغة والتزديد فيما حقق من ثروة أو أفنى من أعداء. وينتقل أحيانا من موضوع إلى موضوع دون رابط واضح ودون مقدمات. ويمكن أن نجد أرقام القتلى الذين حصدهم في مواجهته للسامو كدليل على أن نوعا من المبالغة يظهر هنا. ففي المرة الأولى يقتل مائتين منهم في مقابل قتيلين فقط ولا تجعل هذه الهزيمة النكراء السامو يتعطل بل انه ليعاود الهجوم ليهضم ستمائة من جنوده. وقد يعقل ذلك الفرق الكبير في الضحايا في إطار اختلاف السلاح حيث يواجه المرجبي سلاح السامو التقليدي (السهم والرمح) بسلاح فاتك وهو البارود، ولكننا لا نتصور كيف لم يابه السامو لافراق السلاح.

- ٢- أنظر المقبري، سعيد بن علي (١٩٧٩) جبهة الأخبار في تاريخ زنجبار، (مطبعة عيسى البابي الحلبي القاهرة)، ص ١٤
- ٣- رزق، ص ٨٨
- ٤- نفسه، ص ٩٣
- ٥- أنظر الفقرة (٢) من هذه السيرة
- ٦- تنظر الفقرات (١٢-٣٤).
- ٧- فقرة (١٤)
- ٨- فقرة (٣٠)
- ٩- ينظر برود Brode, H (2000) Tippu Tip: The Story of His Career in Zanzibar (The Gallery Publications: Zanzibar), p. v
- ١٠- فقرة (١٥٧)
- ١١- رزق، ص ٩٨ أنظر كذلك
- ١٢- الصراع العربي الأوروبي على القارة السمراء بدأ منذ فترة مبكرة في القرنين
- ١٣- المحوري، ص ١٩٣
- ١٤- نفسه، ص ١٩٤
- ١٥- ينظر بشكل خاص الفقرات (١٦٨-١٦٩).
- ١٦- تنظر الفقرة (١٦٧)
- ١٧- تبرز قائمة المصادر والمراجع بعضاً من ذلك الاهتمام
- ١٨- ينظر للمكي، ناصر بن سليمان أشهر الحوادث وأعظم الرجال محمد بن محمد المغربي فاتح الكونغو (مجلة الهلال، يوليو ١٩٠٦) ص ٥٧١-٥٨٠
- ١٩- ينظر برود، سابق وإبنتي صاحب الترجمة الإنجليزية التي لدينا.
- ٢٠- رأينا من الضرورة إبراز هذه الرسالة وإساقها بهذه الترجمة ينظر الملحق
- ٢١- للمكي، سابق، ص ٥٧٣
- ٢٢- الفقرة (٢)
- ٢٣- في هذا السياق، تؤكد المصادر خاصة الغربية، على الدور الكبير الذي لعبه ثيوبوب في تجارة الرقيق، وهم يستخدمون ذلك للثمن من هذا الرجل ولاتهام العرب عامة في شرق أفريقيا بإساءة معاملة السكان الأصليين. وموضوع تجارة الرقيق ومدى دور كل من العرب والزعماء الأفارقة وكذلك الأوروبيين في هذا الشأن من الموضوعات الدقيقة التي تحتاج إلى تفرغ خاصة من قبل الدارسين العرب وذلك أمر ليس مجاله هذا المقام، ولكننا نسارع إلى الإشارة أنه ومن خلال هذه السيرة، لا نجد أي إشارة تدس ثيوبوب وهو يذكر صفاته القنجرية التي قام بها ويذكر بالأرقام الفوائد التي جناها غير أنه لا يشير مطلقاً إلى أنه تاجر بالعبيد.
- ٢٤- ينظر سفهرون الذي يشهر على أن مفوض الملكة البريطانية السير جونستون (Jonston) أبان عن تقديره لل دور المميز الذي يقوم به اثنتان من كبار التجار العرب وهما الشيخ حمد بن محمد الشيخ محمد بن خلفان البرواني في مساعدة الإرساليات الإنجليزية
- Soghayroun, I (1992) Islam, Christian and the Colonial Administration in East Africa (Muscat) P. 37
- ٢٥- برود، سابق، ص ١٢٢
- ٢٦- للمكي، سابق، ص ٥٧٩-٥٨٠
- ٢٧- برود، نفسه
- ٢٨- الترجمة الإنجليزية قام بها وإبنتي W. H. WHITELEY. نر اشر إلى مرة في مجلة شرق أفريقيا للجمعية السوايلية بين عامي ١٩٥٨ - ٩ ثم أعيد طبعها بشكل مستقل في الأعوام التالية ١٩٦٦، ١٩٧٠، ١٩٧١، ١٩٧٤. تعتمد هنا على الأخيرة. صدرت للترجمتان الألمانية والفرنسية كالتالي
- BONTINCK, F (1974) L'autobiographie de Hamed ben Mohammed el-Murjei Tippu tip (ca. 1840- (Academie voor Overzeese Wetenschappen: Brussel)
- HISTOIRE D'OUTRE-MER-PARIS (SOCIÉTÉ FRANÇAISE DRENAULT, F (1987) ١
- Un potentat arabe en Afrique centrale au XIX siècle
- ٢٩- ألقينا هنا مراجع لم نستخدم منها مباشرة في هذا العمل وإنما ذكرناها لتسهيل الباحثين قدامين مصادر دراسة ثيوبوب

أما المثال الذي يمكن أن يقدم للحالة الثانية من حالات مزلق الحكى وهي الاستطرد و تدخل السر بالتذكر في بعض حكاياتها هي قصة الجماع التي شاهدها (الفقرة رقم ٢٧) جنوده أثناء تتبعهم للسامو فعندما تحكى إحدى الأسيرات مقتل الباحثين عن العاج في ارض السامو يتدخل المرجبي (يلاحظ انه هنا يمثل دور السامع للأخبار التي يقدمها بشير بن حبيب) بإبداء ذكرياته أو معرفته لبعض الأماكن التي ترد في الخبر. والطبيعي جداً أن تعكس ترجمتنا المزلق المشار إليها. وفي مرات معدودة سنتدخل بإضافة جملة أو أقل منها عندما نجد انه من الصعوبة على القارئ العربي أن يتابع سير الأحداث دون هذه الإضافة ونضع المضاف بين مقوفتين هكذا.

المصادر والمراجع

أولاً العربية:

- بدوي، عبده (دث) شخصيات أفريقية (القاهرة)
- المكي، ناصر بن سليمان، محمد بن محمد المغربي فاتح الكونغو (مجلة الهلال، يوليو ١٩٠٦)، ص ٥٧١-٥٨٠
- المقبري، سعيد بن علي (١٩٧٩) جبهة الأخبار في تاريخ زنجبار، (مطبعة عيسى البابي الحلبي القاهرة)
- مسعود، محمد (١٣٢٥) تنقيب المؤيد (القاهرة)
- رزق، وإبنتي رزق، محمد بن محمد المغربي (ثيوبوب) والوجود العربي في الكونغو (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، مركز البحوث والدراسات الأفريقية، ١٩٧٥)
- مجاهد، زكي محمد (١٩٥٠) الأعلام الشرقية في المائة الرابعة عشرة الهجرية، ج.٢ (القاهرة).
- الموسوعة العربية العالمية، ج ٢٥، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع (الرياض ١٩٩٦)

ثانياً الأجنبية:

- Brode, H (2000) Tippu Tip: The Story of His Career in Zanzibar (The Gallery Publications: Zanzibar) (1906)???
- Bennett, N (1986) Arab Versus European: Diplomacy and War in Nineteenth-Century East Central Africa (African Publishing Company a division of Holmes & Meier New York London)
- Coupland, R (1945) Livingstones Last Journey (London)
- Elton, J (1879) Travels and Researches Among the Lakes and the Mountains of Eastern and Central Africa (London)
- Hindy, S (1897) The Fall of the Congo Arabs (London)
- Moorehead, A, 1960. The White Nile (Penguin Books and Hamish Hamilton New York)
- Islam, Christian and the Colonial Administration in East Africa (Muscat) (Soghayroun, I (1992)
- Stanley, H (1885) The Congo and the Founding of its Free State
- Stanley, H (1972) How I found Livingstone (London)
- Jamson, J (1890) The Story of Emin Pasha Relief Expedition (London)

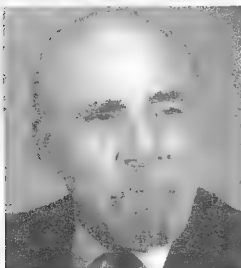
الهوامش

- ١- Moorehead, A (1960) The White Nile (Penguin Books in Association with Hamish Hamilton: New York), p. 7.

يوسف الصائغ

لست صامتاً .. مع هذا يحتل الصمت
مع تجربتي الحساب النهائي الأقرب للكراهة
أزمة الشعر والشاعر تتمثل في القدرة على
حل معضلة العلاقة الذهبية بين الخاص والعام

أنير محمد شهاب *



إنني شاعر

عافت نفسه قصائده

— — —

التواضع ليس زينة
دائماً، ونكران الجميل
فاكهة تضرس القلب

لا أعرف الوسيلة أو الكيفية التي يمكن من خلالها تقديم الشاعر يوسف الصائغ، وحينما اخترت ذائقتي في كيفية وضع الشاعر يوسف الصائغ في صورته المناسبة، تهت وتعثرت بسبب تنوع إبداعه « شعر... مسرح... قصة... رواية... رسم... نحت... إخراج... » وهذا التنوع لم يفقده - وفي أيما لحظة - عملية الإبداع، فهو جيد في كل فن يمارسه، إلى درجة تنوع حساده وعذاله، فحساد الشعر يعترفون بإبداعه، وعذال الرسم يقولون له: إنك شاعر... ما الذي جاء بك إلى هذا الفن؟ وهكذا دواليك... إنها لصعوبة أن تقدم مبدعاً يتقن هذه الفنون وبمهارة قلب غيور، يكتب الشعر فيستعين بالرسم والتشكيل (قبرة بجناحي غراب، قمر من دم، كهان عور...)، ويرسم فيستغل مخيلته الشعرية... وأحسب أنه.. لا يدع فناً إلا وقد نفث فيه من الشعر الشيء الكثير، لذلك وأنت تطالع أعماله الثرية... (رواية... سيرة ذاتية... قصة) تشعر بانك تقرأ شعراً يفوق ما يكتب.

لقد كان يوسف الصائغ من الشعراء الذين أضاعوا - بحسب ما تقول مجلة الكلمة العراقية - خيط الأجيال، بسبب وقوعه هو وسعدي يوسف في المدة الواقعة ما بين الجيل الخمسيني - جيل الريادة الشعرية، والجيل الستيني... وهذه المجالية لم تمنعهما من أن يكونا من الشعراء الذين قد أضافوا للشعر العربي الشيء الكثير.

* ناقد من العراق

أما كان يمكنه؟

يوسف الصائغ



قمر من دم
قد التصقت، كسر الخنزير فيه...
دم... وتراب...
وهو... على منكب، غراب...
ولقد نظرت بقلتي ذئب، إلى وطني،
وأحسست الهواء يجيني دقا...
يلله العباب...
ورأيتي، أتشمم الجثث الحرام،
أفتش القتل،
عن امرأتي...
لكن...
صاح غراب البين...
فانشق المشهد قسمين:
مشهد عن يسار ضريح الحسين
وآخر، في ملجأ (العامة)...
فرويدا...
حتى يتبدى القصف،
وتصعد من بين شقوق
الإسمنت المحروق، تراتيل الخوف
ترافقها أنات مخاض...
تسقط أخرى، ينفجر الملجأ،
ينهدم السقف،
وتحترق الدنيا، فتموت...
ونسيم،
بين الموت،
وبين القيطة،
صوت جنين يضحك تحت الأنقاض...

واقف، فوق أنقاض عصري...
كالصليب...
يمد يدين مضرجين،
فما بين يأس... وصبر...
ألا... أيها الراهب، الأبدى، الجريح...
أما أذن لك أن تستريح
وتدرك، أنك،
لست المسيح...
وإن اختيار الطريق إلى الجنة...
لم يعد معضلة...
ولكنه...

ها أنا، واقف،
فوق أنقاض عصري...
أقيس المسافة،
ما بين غرفة نومي... وقري...
وأهمس:
والأسفاه...
لقد وهن العظم،
واشتعل الرأس،
واسودت الروح،
من فرط ما اتسخت بالنفاق
سلام على هضبات الهوى
سلام على هضبات العراق

.....
إنها الساعة الثانية
وثلاثون، من بعد منتصف الليل
بغداد... نائمة،
والهزيع... ثقيل
وحده النهر مستيقظ... والناثر،
والقلق المتربص... خلف جلوع النخيل...
فجأة...
صارت طفلة الخوف، في نومها،
وملعل، في العش... فرخ حمام
وصاح المؤذن، في غير مواعده:
استيقظوا... أيها النائمون
وماد الذي...
وتجمد جلد الظلام...
واقشعر السكون...
تري...
أما كان يمكن،
إلا الذي كان؟
أما كان يمكن، إلا الذي سيكون؟...
كان لا مناص، سوى
أن تخان علي صدق حبك،
أو تخون؟
.....

في زمان كهذا الزمان...
غدا مهزلة...

ومحض جنون
ترى...

أما كان يمكن إلا الذي كان،
ما كان يمكن إلا الذي سيكون؟
بلى...

كان يمكن...
لكن خمسين عاماً من الحب،
لا بد تتعب...

والصبر.. يتعب..

والحلم.. والوهم..

هذا العذاب البريء..

في وداع حبيب مضى...

وانتظار حبيب يجيء...

....

وقد كنت من وحشه الروح،

أرتو لبغداد...

أبحث، عن منزل لي بها

وأذكر

إنك أهلي.. وبيتي...

وإن على بابنا،

جرساً للمحبين

أقرعه، ثم أدخل

الله !!!

هذا اذا، كل ما قد تبقى؟

سرير كسيح...

وغرفة نوم مهلمة،

ما تزال معاطف من رحلوا

معلقة، فوق جدرانها...

ومكتبتي سقطت كل أسنانها،

وأهملها العاشقون..

علام اذا يكتب الشعراء قصائدهم

وم ترى يشكون...؟

فما زلت أذكر... أنا مشينا وحيدين

نبحث عن فندق للعناق...

وخين وجدنا الشوارع مهجورة،

والفنادق ممنوعة على العاشقين،

اخترعنا الفراق

سلام على هضبات زمان مضى
سلام على هضبات العراق

يومها،

كان للحب بيت صغير،

يعود له في المساء...

ولم يكن الخزن قد بلغ الرشد،

والخوف،

ما كان قد أفسد الكبرياء...

ولم يكن الشهداء

يموتون من قرف... أو رياء...

.....

ابداً

كان يمشي إلى الموت،

مكتفياً بمحض رجولته،

ويزهو الدموع التي في عيون الحبيبة...

وحين دنت ساعة الجحد،

غالبه حبه..

فأنحنى خاشعاً...

وقتل، جلاده..

وصليبه...

واقف كالمرابي...

في تخوم الضياع، وعصر الخراب..

على كتفي،

ببغاء مخطئة

وفي الصدر.

قبرة بجناحي غراب...

غير مستنكف من مشيتي...

ولا نادم، لأني،

مخض سراب.

هلرت شبابي...

ندمي.

إنني ما رهنـت ضميري،

وما بت،

- ساعة ضيقي - كتابي...

ولم أنس هذا الذي كان،

أو سيكون..

فأنهضوا أيها العاشقون..

أنها الساعة الثالثة...

بعد منتصف الليل..
بغداد،

واقفة مثل مرضعة،
على كتفها قمر ميت..
وفي الرحم منها جنين عجيب..
رأينا على الأفق المستريب،
نحلة من حديد.. وأنياب ذيب..
والليلة،

سوف يسيل من القمر الميت،
خيط دم أسود
يلقى بالروح وبالأغصان
والليلة،

تنبت في الملجأ،
أدغال العصر الأمريكي للمعون،
وتكتمل الأحزان

وستطفو،
قبل الفجر،
خنازير سود،
ذات زعانف من لهب، وحديد.. ودخان..

.....

وعما قليل..

تستأنف المجزرة..

فمن يشترى التذكرة؟..
أني ابتعت، لهذه الليلة، تذكرتين،
فكنا اثنين،

أنا،

وحبيبة قلبي

في منتصف المشهد...

.....

لكاني أرى،

مثلما يحلم النائمون..

عراقية،

تفتتح من فرح،

في الفراش الوثير..

وأراني،

أمشط شعر محبتها،

فترمقني بامتنان،

ومسح فوق يدي بالحرير..

كأني أرى.. وأرى.. وأرى..

إنما، فجأة،

يفتح الباب..

يدخل مخدعنا، تنفذ من دم،

فتطفي، الرغبات،

وتترك فوق السرير..

جثة امرأة، كنت أحببتها،

ستبقى بلا كفن، في ضمير الحضارة

إلى أن يدب الفساد بها..

فتفضح، سر العلاقة،

بين القداسة، في ما تحب،

وبين الدعارة..

واقف،

فوق أنقاض بيتي..

أفتش عن جثة امرأتي..

ودمي بنتي..

ويسألني الناس،

للمرة الألف..

— ما كان يمكن؟

أصرخ!

— لا.. أبدا.. أيها الظالمون..

فان تك خمسون عاما

من الحب تتعب،

أو يكن الصدق يتعب،

فالكذب..

آه من الكذب..

هذا العذاب البذي..

في اقتفاء النجوم التي لا تُضيء..

والثبث،

من قمري المحاق..

سلام على هضبات النى

سلام على هضبات العراق

يا زارع الحنة...

ازرع لنا ريحان...

قفي غدا... ستجلي الحنة..

وتلعب الأحزان

.....

أما أنتم..

فانتظروا، ثانية

متنصف الليل
فان صار القمر المنور،
على سمت الخيل،
اتجهوا للباب الشرقي،
ودقوا فوق جدار القلب..
حتى ينهض نصب الحرية ثانية...
ثم تبتدى المعجزة

فرس أشهب..
مقطوع الرأس..
رآه الخراس،
يحلل فوق الساحة
تبعه عشرة أفراس..
وعراقي
يخرج من بين الناس،
ويصعد مثل براق من نور
في يده،
رأس مهنوع،
من ذهب ونحاس..
قال الناس،
رأينا الفارس،
يومي للفرس المذبوح
فيقترب الفرس المذبوح
ولتحم الرأس..
وسمعنا..

اذك صهيلا،
يتردد مثل البرق،
امتد من الغرب
إلى الشرق
وفاحت في الساحة
رائحة النهرين.

جزدان خديجه
يوسف الصائغ
منذ كنت صغيرا
كان الناس يقولون
لمن يتوخى في سعيه أي نتيجة
فتش في جزدان (خديجه)
هذا جزدان (خديجه) ما مثله جزدان

في أي زمان... ومكان...
وتذكر
أن خديجه، أيضا،
ليست أي امرأة،
بين النسوان
يمكن أن يقصدها أي كان..
أبدا...

أن خديجه أرملة عوراء..
لها في رأسها قرنان..
تنتقل راكية فوق جمل..
لا يستر عورتها إلا جلد حمل..
وانطلقت،

من مطلع هذا القرن،
تفتش عن سر ولادتها،
دون أمل
حتى يست

فانكفات تخفي خبيتها
في جزدان
جزدان ما مثله جزدان
في أي زمان ومكان
ولهذا صار الناس يقولون،
لمن يبحث عن أي نتيجة..
فتش في جزدان خديجه..
الويل لكم..
ويل لي..
ماذا لو أن (خديجه)

ضيّعت الجزدان ؟ ؟ ؟

حتى اسمي..
يوسف الصائغ
استوقفني لص في الليل
وهددني..
فحلفت له اني لا املك شيئا..
قال: إذن.. قل لي ما اسمك
أو سوف تموت..
فضحكت،
وقلت له:
- صديقتي.. يا لص الليل..
حتى اسمي
أخذوه مني !

-ولكن-

كنت اضغط على رافتيه... وكان مطر ما يسقط في مكان من روعي... مطر ولذة تعدل السقوط والخيبة والهأس... كانت الحياة تخر في صدري... أم... إسم... كنا بدائين مثل الضخيلة الأولى

وصوته...ع-خ-خ... وعندما انتهى كل شيء احسست بالراحة... وبدأ مطر كثير بالسقوط(٢)

إن تجسد فكرة عدم الانتماء والإيمان بالشئ داخل العمل الأدبي يكشف لنا قلق وحساسية الشاعر أمام فكرة الانتماء للشئ والموت من أجله.

لما المؤلف من جانب خارجي - خارج الإبداع - بقدا واضحا بسبب الأزمات التي مرت بالشاعر:

١- موت الحبوبة الأولى (جولي).

٢- العذابات التي لحقت في سجن نفرة السلطان.

٣- نكسة حزيران وما سببته من خيبات.

٤- المضايقات المستمرة في عهد الطاغية صدام - في العدة الأولى لحكمه - إلى حين إعلان براءته.

هذه المواقف - بالنتيجة - خلقت لديه احساسا بعدم الإيمان بكل فكر يمكن أن يوصله إلى التهلكة - على مبدأ - (انفع بالتي هي احسن)، لذلك تخلى عن كل شيء، وهذا بالنتيجة يوصلنا إلى امر مفاده عدم إيمان يوسف بالفكر الماركسي والماكنية تخليه عنه لينتمي إلى فكر آخر يجنبه العذابات المستمرة والمواقف الخارجية، هي التي سحبت يوسف إلى تجريب فكرة عدم الانتماء داخل العمل الأدبي.

في الأخير يجب أن لا نؤمن بأن سر العبقرية الأدبية هي التي تؤذي بالمبدع إلى مثل هذا التصرف - كما يقول مصطفى سويك - «إن الصراع الذي تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية» (٣)، لأن يوسف طوال حياته الأدبية ظل مدافعا عن قضائانه، الرأ على سبيل المثال قصيدة «رياح بني مازن» وقصيدة «مالك بن الرب» (٤)، وخروج يوسف عن انتمائه لم يبعده عن الوطن، لأنه ما يزال يريد قول الجواهري:

سلام على هضبات الهوى

سلام على هضبات العراق

الهواشي:

١- ثلاث مسرحيات- يوسف الصانع، الباب، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٤، ١٩.

٢- المسافة، يوسف الصانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٧١: ١٠٧.

٣- الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٨٦، ٥٥.

نظر تسماته، يوسف الصانع، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٢.

من أكثر الإشكاليات التي تعرضت لها الشخصية العراقية المبدعة، إشكالية الانتماء والتي تحول إلى اختلاط النظرة بين ما هو إبداعي بما هو أيديولوجي، وهذا الخلط يسبب في أحيان كثيرة تغييب دور المبدع، على الرغم من أهميته بالنسبة لخريطة الإبداع العربي.

وتنبع الإشكالية من الولاء للفكر والمعتقد من جهة والتخلي عنه من جهة أخرى، فما إن تخلى ويتنازل الشاعر عنه حتى يتهم باكثر من تهمة من دون أن ينظر الأخر إلى اسباب هذا التخلي والتنازل.

وهذا المقل لا يدعي الدفاع عن المنحى الأيديولوجي ليوسف الصانع، وإنما يسعى إلى الكشف عن الأسباب التي أفضت بالصانع إلى عدم الإيمان بأي شيء ولا أي انتماء وهذا بالنتيجة ينم عن سلسلة المواقف والتكسبات التي مر بها الشاعر، والتي أوصلته إلى هذه الدرجة من الإيمان بالشئ، بمعنى اتساع الهوة بين الشئ والإيمان به.

وقبل أن نتناول هذه القضايا من موقف خارجي، سنحاول أن نتجسد في بيان هذه الملامح من خلال إبداعه الذي بدا واضحا في تجسده فكرة عدم الانتماء والإيمان بالشئ، وقد تجسد الموقف صراحة من خلال مسرحيته «الباب» وروايته «المسافة»، إذ يزيد بأن يقول - من خلال عمله المسرحي- «الباب»:

إن ما يكتبه الشخص ويؤمن به، يمكن رفضه في - مرة أخرى - لتعارض مع مؤلفه الشخصي، إذ يقول الشخص - الشخصية المسرحية - التي رفض الموت مع القرار بذلك عند موت الحبوبة.

هو لا حاجة للارادة... لقد كتبت ذلك... أجل... ومع هذا اشعر الساعة بينكم انني مسؤول عنه، فهو لا ينتمي لي، كلنا كتيه شخص غيري(١)

إذ أن قوله «شخص غيري» يجسد صدق الرؤية في أن هذا الموقف المسرحي يعبر بالنتيجة عن احساس المبدع امام المواقف التي اتخذها وتنازل عنها.

والموقف نفسه - قبل ذلك - في رواية المسافة، إذ تتخلى الشخصية الروائية من موقفها الفكري والانتمائي امام فكرة الموت، لينفذ - الشخص - ما يطلب منه، فيعذب صديقه:

همس: اقلطني... ستكون بطلا ان فعلت

-ولكن-

-كل شيء سيحوي، وسنعود اصدقه من جديد.

شعرية المفارقة

قراءة نقدية في قصيدة «لقاء» للشاعر يوسف الصائغ

محمد صابر عبيد*

تشتغل قصيدة «لقاء» للشاعر يوسف الصائغ على شعرية المفارقة، إذ إن اللعبة النصية لا تكشف خيوطها إلا في آخر مفردة من مفردات القصيدة، وهي تمثّل البؤرة التي تشع على فضاء القصيدة بأكمله:

رجل أخرس

وأمرأة حسناء...

يلتقيان...

يبتسم...

تبتسم المرأة...

يومئ...

يومئ...

ينهض.. يتبعه..

حتى يصلأ آخر هذي الدنيا..

يقف الرجل الآخر الأخرس، مرتبكاً..

يتساءل في سره.

«ما أن لها أن تفهم

إنني رجل أخرس؟

في حين تظل المرأة، قريه واقفة،

تتساءل:

— ما أن له أن يفهم.

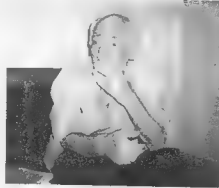
أنني امرأة خرساء...

تنمو المنظومة الفعلية المهيمنة على مساحة واسعة من المشهد نموّاً درامياً متوازناً، وإذا شئنا أن نسلط الضوء على مناطق المنظومة وفعالياتها، سنجد أن الفعل «يبتسم»، فعل مجازي لا ينطوي على قصدية واضحة، وفي الوقت عينه يضم قصيدة خفية اختيارية لدى استعداد «الأخر» لدخول اللعبة، على حين يحقق الفعل «تبتسم»

* أكاديمي من العراق

استجابة ذات قصدية واضحة تعلن دخولها اللعبة، لذا فإن الفعلين «يومئ- يومئ» يؤشران تطور مستوى القصدية في الفعل، وتحمله طاقة دلالية وإشارية أكبر وأكثر قرباً من داخل دائرة اللعبة، لينتقل النسق الدرامي القطبي بالفعلين ينهض - «تتبعه»، انتقالاً جديدة من محدودية الحركة إلى تفعيلها واتساع مساحة حركتها وتطور مستوى أدائها، إذ أن تلاقي الفعلين «ينهض - يتبعه»، ينطوي على استهداف مستقبل دلالي احتمالي معين، بحيث يقترب الفعلان «يمشي-تمشي معه»، من التماثل شكلاً ودلالة وأداء ميدانياً، فالمسافة بين الرجل والمرأة بعد أن كانت تنطوي على وجود فاصلة بينية «ينهض يتبعه» فإنها-هنا- تذوب ليصبح أحدهما بازاء الآخر مباشرة «يمشي تمشي معه» ليتوج الكرنفال الفعلي بالفعل المشترك «يصلا»

يجب ملاحظة أن المقاربات التي تتمخض عنها الدلالات المصية للأفعال، تؤكد حضور الجسد في تعابير الوجه واليد وحركة الجسد كاملاً والقدم، مما يوحي بتشغيل الجسد واستنطاقه، تمويضا عن فقدان آلية النطق التي كان من الممكن أن تفني مباشرة عن كل هذا



المشهد.

وإذا كانت المنظومة الفعلية تقدم بتمظهراتها المتنوعة ومشاهد مصورة، يمكن للذهن المبصر أن يتخيل بصريا الفعاليات الحركية التي تمارسها الأفعال، فإن اختتام المشهد بـ «حتى يصلأ - آخر هذي الدنيا»، يضاجئ الاطمئنان إلى ألفة الإحاطة البصرية بالمشهد، وذلك بعبارة «آخر هذي الدنيا»، وهي تنتقل بالتصور من واقعية المشهد إلى فانتازيته، ليقطع أفق التوقع بنتائج ملموسة لتطور أفعال المنظومة درامياً، وهذا القطع فضلاً عن كونه وظيفة بنائية تسوغ القصيدة مناسبة الانتقال إلى مشهد جديد، ومعالجة الحادثة الشعرية من زوايا أخرى استكمالاً للنظام البنائي العام.

المشهد مؤلف من خمس صور، تنمو نموّاً هرمياً وصولاً إلى أعلى قمة «آخر هذي الدنيا»، كل الوحدات الفعلية والاسمية

المكونة للمشهد تختتم بـ(..) للتدليل على وجود نقص أدائي في نشاطها، باستثناء الجملة الاسمية التي افتتح النص عامله بها «رجل أخرس» إذ أن الشخصية هنا وبهذا الوصف الخبري تستكمل بناءها، وبالتالي ليس ثمة داع لوجود فواصل تشي بإضافة ما يكملها لاحقاً.

إن الفواصل هنا أشارات تكرر منطق الاحتمال في التأويل، إنها تطرح مشكلة يقترح حلها في مشاهد قابلة للنص.

المشهد الثاني يخضع لانحراف في توجيه الكاميرا، ففي الوقت الذي كان فيه الراوي العليم يصور حالة خارجية في المشهد الأول بألية سرد وصفية، فإنه هنا يحاول التدخل في العالم الجواني لشخصية الرجل، مصوراً ما يجري فيه من أنشطة وفعاليات ولعل مما يعطي للكاميرا فرصة أكبر على التصوير بدقة هو استقرار النشاط الحركي الخارجي «يقف الرجل الأخرس» فتقليل حيز الحركة إلى أقصى حد ممكن في عملية الوقوف ووضع الاستقامة العمودية في الوقوف، يمنح عمليات التصوير مناسبة مثالية للتقاط المشاهد الجوانية التقاطاً شاملاً. أما الحال النحوي «مرتبكاً» فإنه يعبر بدقة ودلالة عن الحال الشعري. فالارتباك يأتي من إحساس النسق الرجولي في الرجل الأخرس بتفوق النسق الأنثوي في «امرأة - حسناء» عليه، إذ في الوقت الذي تعادل فيه المرأة حسنها بخرسها، ويقنعها هذا التعادل بجدارتها في مجاراتها - بافتراض أنه غير أخرس - فإنه لا ينجح في تحقيق ذلك لوجود خلل كبير في الموازنة، فهو الأخرس بإزاء امرأة حسناء أولاً، وافترض أنها غير خرساء ثانياً، لذا فالارتباك استجابة طبيعية لانعدام قدرته على إحلال قدر من التوازن في ترتيب المشهد. وتأتي «في سره» إيماناً في التستر والإغفاء والانكفاء على الذات، أما حوارها الداخلي - «ما أن لها أن تفهم/ أني رجل أخرس؟» فينتهي بعلامة الاستفهام؟ «وفيها إشارة إلى نهاية النسق الرجولي في المشهد وفي عموم النص. فالعلامة هنا إقفال يشير إلى خروج الرجل من اللعبة. بعد أن توفرت له قناعة كاملة بالهزيمة، فغادر المشهد العام للنص وترك للمرأة حرية المتحتم يتميزها عليه داخل حدود النص.

المشهد الثالث مشهد مواز للمشهد الثاني، تنتقل فيه

الكاميرا من كشف العالم الداخلي للنسق الرجولي الممثل بالرجل، إلى العالم الداخلي للنسق الأنثوي الممثل بالمرأة، إلا أن المشهد الثالث لا يتوازى تماماً مع سابقه، فصورة وقوف «المرأة» خالية من الارتباك وتتسامل من دون «في سرها» فضلاً عن أن المونولوج الداخلي المتسائل لا ينتهي بعلامة استفهام بل بـ «...» دلالة على تلبثها في المشهد وإصرارها على مواصلة اللعبة. في اختتام القصيدة بـ «امرأة حسناء» تنكشف اللعبة وتحدث المفارقة، وإذا شئنا أن نجعل النسق التركيبي للقصيدة نسقاً دائرياً، فإن جملة «رجل أخرس» التي افتتحت القصيدة بها لعبتها، تختتم بجملة «امرأة حسناء» الذي ينتهي بها إيهام الصفة الخبرية الأولى للمرأة «حسناً» وإذا كان النص ابتداءً بنسق رجولي فإنه ينتهي بنسق أنثوي.

في تحليلنا للبنية السردية العامة المؤلفة للنص الشعري، نجد أن سر اللعبة كشفها راو عليم يروي روايته من الخلف، كشفها على لسان شخصية المرأة، لكن السر لم يكشف إلا للمروي لهم، وبقي غائباً عن العنصر الشخصاني الثاني «الرجل» الذي يتقاسم مع المرأة مساحة النص شاغلاً نصفها تماماً.

السر الذي نهضت عليه حبكة النص السردية بقي مائلاً ومشتغلاً داخل النص حتى بعد انتهاء فعالياته، فالدلالة الفكرية للعنوان «لقاء» انتهت في خاتمة المطاف إلى «لا لقاء» بفعل سوء التفاهم والاتصال بين طرفي المعادلة النصية، فالجمهور (المروي لهم) وهم يطلون على مشاهد الحدث الشعري، أدركوا السر في آخر لحظة لسانية انتهت إليها لغة النص «امرأة - خرساء» إذ أن عقد اللقاء الوهمي ينقرض قبل أن يتحقق.

الحكاية التي قدمها النص حكاية مطوّفة، لأن اللغة التي اعتمدت عليها في صياغة نموذجها الحكائي هي لغة صنعت لغة تحيل دون رغبة الإنفضاء وصولاً إلى الآخر، ومما ساعد على تكريس هذا الوضع تحييد عنصر الزمان والمكان. قطعان الحضور الشخصاني وهيمته قيد حضور العناصر الأخرى وقلل إمكانية اشتغالها، على الرغم من أن عمل الشخصية كان متوازياً، فكل شخصية كانت تعمل داخل نسقها باستقلالية عازلة، جعلت اللقاء المقترح في العنوان مستحيلًا في العنن.



الأمر يدور هنا حول اتخاذ الشاعر يوسف الصائغ شخصية الشاعر والفارس مالك بن الريب قناعاً من خلال مأساته التي صورتها قصيدته ذاتعة الصيت، التي عدت من عيون مرائي الشعراء أنفسهم. وذلك على وفق ممارسة شعرية

شاعت بين كبار الشعراء بعد ترسيخ قيم ما يُعرف بالشعر الحر أي في قصيدة التفعيلة، رغبة من هؤلاء الشعراء في تجاوز الشكل المألوف للشعر وانفراد صوت الشاعر الغنائي بتأديته، وللاارتفاع به إلى مستوى الخطاب الدرامي الذي تزوج فيه طاقة الإفضاء بين مصدرين يمثلها صوتان هما: القناع وهو الشخصية البارزة في التعبير والصوت الحقيقي للشاعر المعاصر.

ولا يسعنا هنا التذكير بدواعي هذه الممارسة الشعرية أو الباعث عليها ومصدرها الذي يعود إلى الاحتكاك بالتجارب الشعرية العالمية ولاسيما الأوروبية، ولكنها - أي الممارسة - فيما سبق وعناصر قصيدة الشاعر يوسف الصائغ كانت أسلوباً مميزاً للشعر الحديث جرب إنتاج النصوص بوساطته السياب والبياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

ما يهمننا في هذه الورقة هو الدخول في عالم النص والكشف عن خصوصية أسلوب الأداء لدى الشاعر يوسف الصائغ وهو يقنّع صوته وشخصيته بشخصية مالك بن الريب من خلال معادلة طرفاها الأداة (النص) والقصيدة (الفكرة)، وهما يدخلان في تفاعل لإنتاج ما يمكن أن يكون مادة للبحث محاورها (الذات، والجسد، والهوية) ويرتبط كل محور من هذه المحاور بجانب فالتات: تتعلق بالمستوى الشخصي المستقل لكل من شخصية القناع وشخصية الشاعر قبل النص فيما يرتبط محور الجسد بمستوى التعبير والجهة التي يصدر عنها الصوت داخل النص أما المحور الثالث وهو الهوية فيرتبط باتجاه الدلالة أو الضموم المراد التعبير عنه أو الحالة الفكرية المراد طرحها في النص.

والملاحظ على المحور الأول ضومور الذات ولاسيما الذات التي استعارت من يعبر عن همومها ومشاعرها من عصر

اعترافات مالك بن الريب

ضموم الذات وامتزاج الهوية

فائز الشرع*

ليس من السهل أن تجوس محاولتك الاكتشاف نصاً مخفياً بالانتماءات إلى نصوص آخر وإلى كيانات خارجية عن هذا النص، وكانت لصاحب النص القدرة على الاختزان الثقافي واستحضاره، والمهارة في الصياغة بما لا يدع مجالاً للشك في صنع أثر فعال نتيجة لصهر هذه المكونات بغيرها، وتأنثت عالم منسجم متكامل، تؤدي كل مفردة فيه واجبتها الإيحائي والجمالي بالقدر الذي استوفته من حقوقها في دقة البناء وفنيتها.

ومع أن هذه المكونات النصية لا تتخلّى عما علق بها من دلالات وإيهامات مغلصة للرجع، الذي وفدت منه، فإن هذه العوالم والترسبات لا تنحصر في فضاء كلي مكون من دون أن تنفتح على حدود المكونات الأخر لتشكيل نص متكامل.

ولا تروم هذه الورقة التي تقف أمام نص الصائغ كاشفة عن قصدها، الخوض في التفصيلات، ومحاولة إعادة اللبئات، الأساسية في بنائه، إلى مراجعها أو الفحص عن مقدار تفاعلها فنياً مع غيرها بقدر ما تحاول إجراء هذه الممارسة ضمن كيان النص بأكمله، بكلية التي يسانعها وجودها التام كيان مناضل، له القدرة على الإفضاء بما تنطوي عليه بنية النص، المفترض انتعاقه منها، من دلالات رغب الشاعر في التعبير عنها من خلال مزج بين كيانين كبيرين يشملان صوته ووجوده الشخصي وما يجول بداخله من أفكار أو ما تزجيه رؤياه من كثف، مع صوت آخر ووجود شخصي آخر يستعيره من تراكمات الماضي ومنجزاته وحوادثه، وقد وقع الاختيار في نص الاعترافات على شخصية تاريخية أدبية جمعت بين الفروسية والشعر، وأكثر ما أغرى الشاعر المعاصر في هذه الشخصية المتجزئ الفني الذي رسخ على نحو فائق معاناته الشخصية والحياتية.

* ناقد وشاعر من العراق

بعناصره إلى ذلك وقد وردت على النحو الآتي بفصلها عن مواقعها في النص المعاصر.

طبيعة الإجراء النصي

النص الأصل داخل منظومة النص المعاصر

نقص وتصرف في البنية الهيكلية

(فيا صاحبي رحلي / دنا الموت.. فانزلا)

إدخال ما هو غريب على جسد

النص الأصل أدى إلى إنتاج بيت (ملفق)

(فليت الغضى والأثل لم ينبتا معاً

فان الغضى والأثل قد قتلتانها

نقص بحذف الشطر الثاني للبيت (وليت الغضى ماشى

الركاب لياليها)

(فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه)

نقص في مستوى اكتمال التعبير مع امتداد واتساع

مساحته

(خداني فجراني ببردي إليكما

فقد كنت قبل اليوم صعباً قيادياً

وقد كنت عطافاً إذا الخيل أدبرت

وقد كنت..)

نقص بحذف باقي البيت من الشطر الثاني

(تذكرت من يبكي علي.. فلم أجد سوى السوف)

نقص بحذف باقي الشطر الثاني بأكمله

(يقولون لا تبتعد.. وهم يدفنونني)

نقص بحذف باقي الشطر الثاني بأكمله

(فلا تمسداني بآرك الله فيكمما)

والملاحظ إن الشاعر لم يعد إلى مزج هذه الاقتباسات

بمنصه، فقد عمد إلى تسويرها بأقواس تضمن عزلها عن

الدويان في جسد النص وتلاصيحها بعناصره، ومع ذلك

فقد راعى عدم انفصالها عن النص وتوهمها المفارقة

لانسجام سطحه، لكونه أدرك سرّ تأثيرها لدى احتلالها

الموقع الذي تستلزمه، ولأسيما في اقتران مدلولاتها بما

يوازيها من تعبير في النص الحديث.

ثالث المحاور هو محور الهوية إذ أن المفترض في استعمال

القناع امتزاج الهوية التي تشير إلى المستوى الفكري

المرتبط بالضمون وينطلق من نقطة تشابه جوهري لا

يشوبها اختلاف إلا في الأعراض مما يوقع في ملاسبات

مختلف وبيئة مختلفة ومستوى ثقافي مختلف ولكن تشابهها من حيث الجوهر وتفترض هيمنتها على كل ما

يشغل حيز الاختلاف وكل ما يقع في العرض أو السطح.

ولا أدل على ذلك من التنازل عن الفعل الخاص بالشاعر

لهذه الشخصية (القناع) وهذا الفعل هو الاعترافات التي

جاءت على لسان مالك بن الربيع، ولم يقف بوجه هذا

الضمور حتى استعمال ما يشير إلى اسم الشاعر لأنه ورد

في سياق يتجاوز التسمية المعهودة للشاعر الصائغ إذ

ورد مشيراً إلى شخصية النبي يوسف (ع) وضمن سياق

معروف في قوله:

خذياني الآن إنان / مقترهاً

غربة يوسف في الجب / وفي السجن

وإذ تدعوه امرأة في قصر الحاكم / لكن / يا يوسف

اعرض عن هذا... (قصائد: ٥٣)

يقابله ضمور في ذات الشاعر المتخذ قناعاً (مالك بن

الربيع) ولكن بمستوى أقل، وذلك لانتماء خطاب النص

إلى ذات أخرى هي ذات الشاعر مع أنها تقترب في كثير

من مفاصليها من حياته، بل وتحتوي على نصوصه

المباشرة من مراثيه المعروفة..

أما محور الجسد والمقصود به جسد النص أو مستوى

التعبير فيه فإن ما يتميز في هذا النص هو الازدواج غير

المكتمل، إذ لا نجد توازياً كميّاً وكيفيّاً في المستوى

النصي القائم بين النص الأول القناع والنص المقنع،

على الرغم من حضور النصين متجاورين في هذا النص،

إذ يحضر نص مالك بن الربيع بمفرداته الأصل من دون

أن تؤدي وظيفتها النصية المؤثرة فيه لانحياز هذا النص

إلى منتجه المعاصر الذي عمد إلى كبح جماح التأثير

النصي للنص القناع بانتهاك مستوى بنائه الإيقاعي

والنحوي، إذ لم نجد فيما ورد من أبيات لمرثاة مالك بن

الربيع إلا أبياتاً غير مكتملة وتفتقر إلى الأداء الكامل لها،

مما يجعلها تخضع لسطوة الحديث المعاصر الذي

يشركها في تقديم لوحة التعبير باعتباره خلفية تزيد

من وضوح معالم اللوحة المعاصرة، غير متناسين الخبرة

التشكيلية للشاعر بوصفه فنّاناً ماهراً.

وتشير المواضع المعنوية لاستخدام النص الأصل داخل

منظومة النص المعاصر وتركيبها المتواضعات المتصل

الشاعر القديم، قيام الشاعر بسحب هذا القناع إلى منطقة خارج مجال الشعر كونها تختص بالناحية الشخصية للاقتضاء بما جرى في الحياة الخاصة، هذه المنطقة يضمها كتاب الشاعر الذي يضمن سيرته فقد حملت عنوان «الاعتراف الأخير لمالك بن الرّيب».

ولعل سرّ التمسك بمالك بن الرّيب في ظرف اتسع لكتابة القصيدة والمذكرات معاً هو أنّ مالكا، المتحدي لما هو صعب لا يتنازل عن فروسيته حتى في وقت ضاقت عليه عوامل توافر أدوات الصمود واثبات فاعليتها:

خذاني إلى حاكم

ولنكن منكما شاهداً على «مالك»

إن «مالك» يشترط الكبرياء

اشترطت بلا ندم انطفيء..

فكأنني إذا عدت أسلك نفس الطريق

(فلوت الفضأ لم يقطع الركب عرضه..)

(قصائد: ٦٣)

إن التداخل بين النصين والذاتين، بقصد معاصر، يتجه إلى الماضي. وما يستفزّه التراث لم يكن غريباً على ممارسة شعرية انزياحية تتجه إلى انتفاء هيكل التقابل على نحو مستقل بين النص – الذات المعاصرة ومقابلها في الموروث مع اختصاص طرفه الفكري الفني بمعاصرة من نوع آخر وهذا الإلقاء للاستقلال وانتفاء الهياكل المتجاوزة سوّه نظام الاستعارة وهو يؤدي وظيفة لحوال الغائب عن الحضور بدمه ولحمه عن الزمن الحاضر محل الحاضر بدمه ولحمه وحضورية عواطفه وفكرة تجاه ما يحدث.

خذاني إلى الكاتب العدل..

ولتشهدا

إن مالك..

يعترف الآن بين يدي عصره:

اعترفوا / اعترفوا / اعترفوا

أيها الحاملون عذاباتكم..

إنني وطن المتعبين الذين،

يحسّون وحشة هذا الزمان !

(قصائد: ٧٠)

ينظر قصيدة اعترافات مالك بن الرّيب، قصائد يوسف

الصائغ، ٥١-٧٠

تخص كلا من الشخصية القناع في الماضي والشخصية المتقنعة في الحاضر (حاضر الشاعر زمن إنتاج القضية)، ولعل هذا السلوك يمس الجانب الشخصي للشاعر وهو ما لم يفسح عنه في هذه القصيدة، التي تجاوزت الجراح الشخصية واتجهت إلى الجراح العامة المتصلة بقضايا الإنسان العربي بعد نكسة الخامس من حزيران يونيو سنة ١٩٦٧، إذ يعود زمن نشر القصيدة إلى سنة ١٩٧١ وهي تخص الجرح العربي الكبير في فلسطين:

أحس إنني

والقدس

في كنيسة مهجورة

فلا حب.. ولا عبادة...

كأنما العذراء، لم تلد بها المسيح ذات ليلة.

أو إنها،

من بعد ما استوى نهباً

أنتكرت ميلاده

(قصائد: ٥٧)

لذا فقد انطلق الغطاب من صميم هذه التجربة لا من خارجها، مستوعباً جانباً من جراح النخبة الفلسطينية، التي تزداد ملامح الفاجعة لديها متناسبة تناسباً طردياً مع مستوى وعيها، في زمن شغلت الثقافة موقعاً مهماً وكان لها دور كبير في محاولة الإمساك بملامح الفروسية المفقدة ولاسيما في ما يحيط بالقصيدة من ظرف زمني:

تحتويني الرمال النظيفة تحت سماء الصحارى

تمددت في للوطن العربي

أمال على جسدي خيمة

ورأيت بلادي تتشتر فوق جراح الضحايا

(قصائد: ٦٢)

ومن هذا المنطلق تحولت التجربة الشخصية – بفعل توسيعي – إلى تجربة جمعية (قومية) تعكس هماً عاماً لم يترك مجالاً إلا وطال جميع مفاصله، ولكن هذا الانغماس في الهم الجمعي لم يمنع الشاعر من الاحتفاظ بالتجربة الخاصة المتواشجة مع الآخر من خلال جذور التشابه بين شخصيتي مالك بن الرّيب ويوسف الصائغ، ويعزز هذا الإصرار بين الشاعرين، القناع والمقنع به، الانهيار حد التماهي المتجه من الشاعر المعاصر إلى

التمفصل الحكائي والبنية الاطارية:

رواية السرداب (رقم ٢) ليويسف الصائم

عبد الستار جبر الاسدي *



على الرغم من أن هذه الرواية قد نشرت في عام ١٩٩٧، إلا أنها - إذا جاز لنا التحقق الانتمائي - أرجاعها إلى عدد من الروايات المنشورة بعد (١٧) أي ضياعها، تلك التي حملت معها «مؤشرات لتجاوز وتعميق الرؤية الواقعية»، وحلقت التعرّية المطلوبة من خلال الفصح والاحتجاج «وابراز إشكالية القوة الشعبية المحتبسة في زنازين الخوف والسلطوية» (١) نموذفو هذه الروايات كانوا يكتبون إيماناً بثورية الكتابة وفق مبدأ «ن نكتب لنلا نكرس الهزيمة، أن نكتب لفران على العربة» (٢) التي تنشئها الجماهير السلوية الإرادة الموقو، وليس هذا السدبل محاولة تصنيفية لجر هذه الرواية إلى هانة الروايات السياسية أو صيفها بهذا الطابع المكروب الذي حاول المؤلف تجنبه والابتعاد عنه قدر الإمكان ويشكل لافت للتأمل في كلمته التي تصدرت روايته والتي يبدو أنها كانت لا بد منها، لتحول وتقف أمام أي تأويل وإحالة سياسية ذات ارتباطات زمانية وجغرافية لعالم الرواية الذي أراد له أن يكون مقطوع الانتماء إلى واقع مسمى بعينه (زماناً ومكاناً)، ولكن إلى واقع حدث في زمننا المعاصر وفي بقعة من أرضنا العربية (دون تشخيص لهما)، علينا أن نواكب حدوثه ونطلع على حيثياته، غير أنه ليس علينا أن نتعرف على هويته الزمانية والمكانية والعرقية أيضاً، رغم أن الأخيرة تكشف عنها لغة أو لهجة العوارات التي تدور بين الشخصيات، ويحقّ بكفينا الاطلاع على هذا الواقع المشذب الذي يمثل وريقة إدامة حبة ونفضاً لأعمال عنف السلطة ومعها والبريات ومصادرتها للحقوق من جانب، ومن جانب آخر يكشف عن أوجه المقاومة والنضال التي يخرط فيها الجماهير، التي اختارت الرواية منهم عينة تعرضت لعسف السياسة فوصفت واقع هذا العسف وما جره من معاناة إنسانية مريرة، فكانت الواقعية أسلوباً روايتي يصف هذه الحياة، وقد ارتبطت الرواية العربية عموماً بظاهرة «ملاحقة الواقع المادي بأشكال تمهيرية مباشرة أو بمطابقة لتدخل من تسجيلية، كما لو كان الانتصار على الواقع هو في محاصرته وتقديمه في شكل وصفة أدبية قارة» (٣) فقد فهمت الواقعية وفق معناها الواسع على أنها «الإماتة في تصوير الطبيعة» أو «التمثيل الموضوعي للواقع المعاصر» (٤) ليس في ساحتنا الأدبية العربية بل الغربية كذلك مع اسفيقته، فقد لعب مفهوم المحاكاة لقرون طويلة دوراً بالايهام بفكرة مشاكلة الواقع، فلجأ الكثير من الروائيين إلى الطريقة التقديرية في تأدية الأحداث سواء أكانت تافهة أو حتى خارجة على المؤلف، وإلى «التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان» (٥) لكي تؤدي إلى الإيهام بالواقعية التي

* ناقد ونحاص وصمفي من العراق

تصف الحياة كما هي، أو تعيد «انتاج الواقع في شكل الحياة نفسها» (٦) أو كما يسميها لافريسكي الواقعية المباشرة حيث البساطة والبقوية من معايير تحديدها الفنية (٧)، أو مثلما سميت في النقد الأمريكي بالواقعية الموضوعية التي اتسعت «بنقل حياة البسطاء دون ميل إليهم» (٨)، فقد امتازت رواياتها بتكيس الأحداث وتسجيل الحياة، حياة حاضر باهت خائفي في أغلب الأحيان، وأحداث غير ذات معنى في ظاهرها لمحاة الجسامات البشرية المتخلفة، فزاد هذا الاتجاه من امثال منهفواي وكال ويل ودوس باسوس وشتاينيك، كانوا يتصلون «اتصالاً مباشراً بالام ويكتاف حياة الشعب» ويمشون أن يعبروا عنها بقجاعتها (٩)، وقد ساعدهم توظيفهم للجملة القصيرة كأسلوب سردي في «نقل اشد الشعور بدائية، فما من جملة موصولة وما من أفكار أو طرفة أو تعليق، وما أفرقها من أساليب الواقعيين الاشتراكيين التي مالت إلى «البساطة والوضوح والابتعاد عن الجمال الشكلي أو البلاغة اللغوية والحوال الميكانيكية والمبالغات والتبريج» (١٠) غير أنها أحياناً اسرفت في البساطة والسطحية وابتعدت عن الجمال الفني، ولكي لا تنشعب أكثر في اتجاهات الرواية الواقعية وتقرعها تصنيفية، وفي الوقت ذاته علينا أن لا نفرض النظر عن جذور الظروف التاريخية والظروف الاجتماعية والفكرية التي ساهمت في نشوء الرواية الواقعية التي انبثقت تمبيراً عن «التفاعل الجدلي بين الفردية والسياسة خلال مدة بطول البرجوازية الفارخية وهي تصنع نفسها بنفسها» (١١)، من دخل هذا التفاعل مرحلة جديدة بتطور قوى النتاج التي حسنت علاقاتها الاقتصادية وفق نماذج الأنظمة الاحتكارية المتمثلة بالكراتلات، وما نظام الكراتل إلا «صورة من صور السيطرة الجماعية الاقتصادية التي من شأنها أن تبتلع جهود الفرد وتخنقه، فتغير طبيعة النظام الاقتصادي من اقتصاد تنافسي ليبرالي بمجد الفرد والفردية ويطلق لهما اللغنان إلى اقتصاد احتكاري أدى إلى عدم اقتصام بالشخصية الفردية كيمال ثم اخفائها ليظهر الاهتمام بالرجل العادي ومشاكله وهمومه» (١٢)، وإذا ما كان الفرد في الواقع الاجتماعي الغربي مسئلاً أمام نظم الكراتلات الاقتصادية فإنه في المجتمعات الشرقية عامة والغربية خاصة يتعرض للاستلاب نفسه ولكن من قبل الأنظمة السياسية الحاكمة المتمثلة بالسلطات الدكتاتورية، لذا يرى بعض النقاد أن الرواية الواقعية المعاصرة تحديداً قد عكست لنا «أزمة مجتمعنا وألقت الضوء عليه» (١٣) وإنها جطلتنا نواجه بشكل صريح «مسألة مفزى وقيمة وضعت الاجتماعي والتاريخي المفروض علينا» (١٤)، ويبدو لي أن هذه الرواية تشترك مع سرب الروايات التي تتبنّى مواجهة الواقع وإزالة الستائر والأفنة لتكشف عن وجه الحقيقة المرسودة، فلجأت إلى الواقعية إلى الموضوعية في المرسوحت بدلاً من أن يخبر المؤلف القارى بما حدث «يسمح له بتجربة ما حدث مباشرة عن طريق مسرحي» (١٥) اعتماداً على الحوار بوصفه تقنية سردية، حيث يحتل الحوار في هذه الرواية مساحة كبيرة من متنها، وتقرب لفته كثيرا من اللهجة العامية، لا

لنغز من الأحياء الواقعية فقط، بل لتكون أكثر صفاً ودلالة في التعبير عن لسان حال الشخصيات.

ينضو بناء الرواية في مظهرها الخارجي الشكلي على تقسيم متنها السريدي في أحد عشر فصلاً قصيراً يتحدث كل فصل عن شخصية من شخصيات السرد، والشخصية الأخيرة هي الراوي الذي كان يروي القصة بكاملها ولكن على شكل أجزاء أو حلقات صغيرة متصلة مع بعضها زمانياً ومكانياً وحدثاً مع تركيز أو تمحور كل حلقة حول شخصية ما، ثم يأتي دوره أخيراً كشاهد وليس كراصد أو ملاحظ للأحداث والشخصيات. يفتقر هذا البناء ما عرف بالقصة الأثرية التي تتضمن مجموعة من القصص الفرعية الدخالية التي ترويها شخصيات الرواية وليس الراوي نفسه، وهذا ملمح اختلاف واضح مع هذه الرواية التي تشترك مع القصة الأثرية من حيث الملامح الخارجية فقط، فالمتن الحكائي لها واحد، كل متصل لا انفصال زمني أو مكاني بينه، لكن الروائي لجأ إلى نوع من التفتعل الحكائي إذا جاز لنا التعبير أي محاولة تقسيم القصة الواحدة أو تصنيفها إلى وحدات قصصية أصغر (وهذه العملية تنم على مستوى المبنى الحكائي/ الخطاب) تمحورت هنا ليس على الحدث أو الزماني أو المكان وإنما على الشخصية، فمنحتنا هذا الأحياء أو الاندراك المزجج بين اتصال القصص أو انفصالها عن بعضها، أو بمعنى أدق بتعدد أو بتنوع القصة الرئيسة للرواية، غير أن الوحدة الأسلوبية للمبنى الحكائي تبين لنا أن محاولة العزل التفسيري لمرحلي الأحداث لم يمنع هذا المجرى عن تدفقه، فهي محاولة مشبعة بالقصد الدلالي الذي كان يرمي إلى تسليط الضوء وتكثيفه في كل تفصيل حكائي داخلي للقصة على معاناة إحدى الشخصيات، والحقيقة أن هذا الأضباع في القصد الدلالي لم يقتصر على هذه المحاولة فقط، بل توجهها بتوجيه عنانيته في نهاية كل فصل بمثابة مصير الشخصية الذي غالباً ما كان ينتهي إما بالأعلم أو بالاختفاء أو بالموت تحت طائلة العرض أو التذويب، مستفيداً من تقنية القصة القصيرة وبزومها المعروف بالانحدار السريع نحو النهاية، مما يكشف لنا أسلوبها عن الخصائص النوعية لطبيعة هذا التفتعل الحكائي الذي تمثل بالمزاجية التقنية (شكلاً وتركيباً) لأليات السرد بين الرواية والقصة القصيرة، غير غافلين أيضاً عن التزبب الواضح لحوهر الدراما المتفتعل بالحوار البيني المنتشر في ثنايا هذا العمل الأدبي مما يساع على القبول بوجود بنية كلية وحدت النسيج السريدي وفق الطبيعة الشكلية لهذا التفتعل الذي أوحى لنا بعلامات أثرية، فنسمي هذه البنية الأثرية، حيث تمثل هذه البنية المظهر الشكلي للعلم للرواية، تطلقه وتجسده وتعطيه هيئته السردية تقنية التفتعل الحكائي، فخلق بينهما علاقة وجود وانسجام لا يمكن العزل بينهما لأنه سيؤدي إلى تفكك النسيج الشكلي للسرد.

وقد اكتمل اشباع القصد الدلالي لهذا التفتعل في الفصل الأخير المتعلق بالراوي نفسه، الشخصية التي بدأت تكشف عن نفسها من خلال لأن مسلسل النهايات الأساسية لشخصيات السرد في وصلها، وإذا ما كان هذا أمراً طبيعياً لأنها الراوي، وكأنه بمثابة الناجي الوحيد من الكارثة، فإن هذا الراوي قد جعلنا في حيرة وشك من أنه ربما نجاً -أي أطلق سراحه- أم أن مصيره كان كباقي نزلاء السرد، حيث أسهم

السرد المتقطع أو سرد الفراغات (في نهاية الفصل) الذي لجأ إليه الراوي (وهي تقنية أسلوبية لم يكرها قبل هذا الفصل) في تعميق التحقق من معرفة نهاية/ مصيره، فدلالة هذا النوع من السرد وإن كانت توحى برغبة داخلية في كسر أواصر الربط الطبيعية له أي الخروج عن طبيعته الخطية المتعاصرة، فإن هذه الرغبة تبدو نتيجة طبيعية تتعلق بالمضمون الداخلي الموجه لسيرة السرد، لا كدافع خارجي أو محاولة لتفسير النمطية التقليدية، وتبدو أكثر ارتباطاً بالمشكلات الساكولوجية للشخصية الراوي نفسه وعلاقته مع شخصيات قصته التي يرويها، ومع المناخ التدريجي المتصاعد لسيرة هذه القصة وهي تحاول أن تضع لنفسها تصوراً مختلفاً لنهايتها، لتقلب المعادلة وهي بداتها بين السرد كمكان للنفي والاعتقال والعزل عن الحياة والعالم الخارجي وبين نزلاته من ضحايا العنف والقمع السياسي، أولئك الذين يحدرون من مشارب وانتماءات ثقافية وعرقية مختلفة تطل شرارهم الشعب، سيما شرائح الخاس البسطاء الذين لم تعمل عقولهم (رغم انخراطهم في العمل السياسي) أفكاراً عميقة لايدولوجيات فكرية وسياسية (حيث لم تطلق الرواية إلى هذا الجانب حتى ولو باختارات عابرة، فلم تكشف عن البعد الايدولوجي لهذه الشخصيات وهو امر ينتمي إلى تعدد الانقسام الذي أعلن عنه المؤلف في كلمته -كما بينا آنفاً-، ينطلق الأمر أيضاً على الشخصيات المثقفة ذات التحصيل الأكاديمي كالذكور لسان، ولسان الصامعي)، فالسرد المتقطع يتخلله إشارات تريب القول إن ثمة اعترافاً صريحاً لهذا العزل الذي يطوقهم به السرديات تحت باطن الأرض ويوقف قطار النهايات المأساوية في محطته الأخيرة

«... الصاهير... الحرية... في انتظار... المواجهة القادمة... سراحي . أنا وسواي ممن... الخ»

فالكلمة الختامية للرواية «الخ» فتحت الطريق أمام نهاية جديدة مفتوحة كانت الرواية قد اتخذت من ضدها نسخاً منكراً في نهاية وبدائية كل تفصيل حكائي جديد داخل البنية الأثرية الموحدة للرواية.

الهوامش:

- 1- رواية عربية جديدة، ر محمد رفاعة خلال مقال كتاب «رواية العربية واقع وإمكان» - طرابلس بيروت ١٤١٨/١٢
- 2- من خاتمة عن الثانية لشمس، الطاهر من جاون ٢٧٩
- 3- ج. الرافعي والفتيل والفتيل في الرواية العربية، سعيد علوش ٢٠٢
- 4- مدام رينيه، رواية دي ديلا، ر محمد صعب، عالم المعرفة، ١٩٨٧، ١١٠، القديس ١٩٧/١٨٢
- 5- رواية الرواية، ر محمد إبراهيم، دار فضاء، القاهرة ١٩٩٨، ٢٠١
- 6- سيرة الصوري، رواية ديديع غانغيت، ر جميل فتوكي، ضمن موسوعة نظرية الأدب، ج ١، قسم مقالات، دار الشؤون الثقافية - بيروت، ١٩٩١، ١٨١
- 7- في سيرة الرواية، ر محمد فتوكي، ر جميل صعب، فتوكي، ضمن موسوعة نظرية الأدب، ج ١، قسم مقالات، دار الشؤون الثقافية - بيروت، ١٩٩١، ٢٠١
- 8- تاريخ الرواية العربية، ج جورج ج. مشهور، بيروت ١٤١٦، ٢٢١-٢٢٢
- 9- ج. ٢٢٢-٢٢٣
- 10- ن. فتوكي في السرد الأدبي، ر محمد الطاهر، ر محمد فتوكي، عالم المعرفة، ٢٠١٦، ١٩٨٢، ٢٢٣
- 11- س. الرافعي، الرواية، ر محمد رفاعة، ر محمد فتوكي، عالم المعرفة، ٢٠١٦، ٢٢٣-٢٢٤
- 12- س. الرافعي، الرواية، ر محمد رفاعة، ر محمد فتوكي، عالم المعرفة، ٢٠١٦، ٢٢٣-٢٢٤
- 13- رواية، ر محمد رفاعة، ر محمد فتوكي، عالم المعرفة، ٢٠١٦، ٢٢٣-٢٢٤
- 14- رواية، ر محمد رفاعة، ر محمد فتوكي، عالم المعرفة، ٢٠١٦، ٢٢٣-٢٢٤
- 15- نظريات السرد الحديثة، ر محمد فتوكي، ر محمد رفاعة، ر محمد فتوكي، عالم المعرفة، ٢٠١٦، ٢٢٣-٢٢٤
- 16- السرد، ر محمد رفاعة، ر محمد فتوكي، عالم المعرفة، ٢٠١٦، ٢٢٣-٢٢٤

التناس الإجناسي

فيا رواية المسافة ليوسف الصائم

أحمد ناهم *

تجنح رواية المسافة ليوسف الصائم إلى استثمار صيغ وأنماط وأشكال الأجناس الأدبية المجاورة كفن الشعر وفن المسرح وفن الرسم وبقية الأجناس الأدبية وغير الأدبية: إذ إن شعرية النص الجديد تكمن في تداخلاته المختلفة على أصعدة مختلفة.

«إن ما تقدمه الممارسة الفنية من دلائل على التعالق والانفتاح لا يمكن إلا أن يحطم ذلك الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني وأن يخلخل نمونجته المحددة وهويته الخاصة، يصح أن ينتج تلاقح الفنون أنماطاً من التهجين الاستيعابي وأنماطاً من التناس» (١) إذ يسمى هذا النوع من التناس بـ«التناس الإجناسي، إذ تتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية مع بعضها البعض في طريقة التشكل والانبناء الداخلي على أصعدة متباينة» (٢)، ونقصد بالتناس الإجناسي ذلك التداخل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة كتداخل الشعر مع فن القص والخطابة وفن السيرة، وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد على صعيد أدق كما يحصل في صيغة معينة أو شكل خاص لأنماط جنس أدبي كالتداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر وقصيدة النثر أو التداخل بين القصة والأقصوصة والرواية «ويضع جينيت هذا النوع من التداخل ضمن التعالي النصي ويسميه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحدياتها كالموضوع والصيغة

* ناقد وصحفي من العراق

والشكل» (٣)

ويسمى هذا النوع من التناس بـ«التفاعل النصي العام، إذ يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع

والنمط» (٤).

إن أول مرتكز لهذا التناس هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلفة الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تشكل وتنمو مستقلة عنه أحياناً لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون حسب باختين (٥).

كذلك فإن علاقة التناس بمسألة الأجناس الأدبية، علاقة وطيدة حقاً، ذلك أن التناس يبرز الفنون والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزجج الجنس الأدبي في اتجاه اكتساب خصائص بنوية جديدة (٦).

يعطي هذا الاقتران بين أجناس متقاربة نصوصاً هجينة تحمل صفات مشتركة بين الأجناس الأدبية ولا يميز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الأصلي إلا أسرار: الأول يتعلق بالشكل أو الإطار الخارجي، والثاني خاص بقصدية المؤلف في إدراج نصه المهجن ضمن خانة الشعر أو خانة أخرى ضمن جنس آخر، وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من خلال قرائن خاصة فيما بعد.

هذه مقدمة نظرية توضح مفهومنا للتناس الإجناسي قبل أن نخوض في مجال المفهوم على

يوسف الصائم
المسافة

صفحة ١١



الصعيد الإجرائي الذي تم فيه اختيار رواية (المسافة) للصائغ لتكون حقلاً تطبيقياً لهذا المفهوم: إذ يبدأ التداخل من خلال الغلاف، وقد كتب أسفل عنوان الرواية: المسافة / قصة جديدة، ليتضح قصديّة المؤلف في إدراج مؤلفه الجديد تحت تسمية جديدة هي غريبة من نوعها وتكمن الغرابة في (قصة جديدة) ليرشح المتلقي دلالات عدة على صعيد الشكل والمحتوى، وعند الدخول في صفحاتها نلاحظ المؤلف يفيد من بعض صيغ المسرحية المتظلة في الحوار ورسم ملامح الزمان والمكان والمؤثرات الديكورية الأخرى، ليتضح لنا إن جو الرواية مغمم بغشاء مسرحي:

« أنا: (بهذوء) كان لايد من.....»

صوت طفل: (يبكي).

صوت رجل: أنفي مصاب بالريو. سأخفف.

أصوات: هشي... (٧).

وهكذا تقوم بداية القصة، إذ أن الاستهلال جاء هنا بهذه الصيغة المسرحية التي سرعان ما يتداخل معها: الحوار القائم على التضاد والاختلاف، ولو توخينا الدقة الاصطلاحية (حوارية النص الروائي) - حسب باهتني-، إذ أن الشخصيات - هنا - تكاد تعرض أفكارها بصورة متحررة حتى إنها تصرخ بوجه المؤلف الذي اكتفى بتسجيلها وعرضها ومحاورتها (٨): وعند الاسترسال في القراءة تبدو لنا قصائد محشورة في بنية النص الروائي نقراً:

قميصها... شعرها... عينها وكان صوتها في أذني. وكان على شفتي... وكان على منابت شعري

- أه

- أه

كنا بدائين... ولم يكن ثمة مطر.. ولا خوف ولا ريح (٩)...

... لا يختلف اثنان في شعرة النص السابق: إذ أن هذه الشعرة تبدأ بالإيقاع مروراً بالغرابة والمفارقة وانتهاءً بالاعتراف والإقرار بالخيبة والخذلان:

نلاحظ هذا أيضاً:

يسقط الفكر...! لم تكن الأفكار يوماً مجردة بهذا الشكل الذي تدعونني إليه... إن فكري هو حاجتي... أما حين تجرد القضية حين تهزلها عن عواطف... مخاوفي... غشبي... أحزاني... حينذاك... كيف أوضح لك الأمر؟ (١٠).

لقد منحت كريستفا التناص مدلولاً وميدان تطبيق واسعين، إذ تعرف المفهوم لا على التداخل أو التبادل بين النصوص، بل حتى على التداخل بين أنواع مختلفة مثل الكتابة، الموسيقى، الرسم (١١): ولكن شعرة التناص هنا في رواية المسافة ليست محددة فقط بهذا التداخل بين فن القص وفن الشعر أو فن المسرحية التي أفاد يوسف الصائغ من أغلب أحوالها.. فصب، ولكن يتعدى الأمر إلى ما هو أخطر من ذلك عندما ندرك في خضم هذا التداخل، قمة في الإنزياح الشعري على مستوى السرد أو الشعر:

ويبدو لي أن هذا نابع من تجربة المؤلف في كتابة الشعر قد لازمته في مؤلفاته الأخرى كالرواية والمسرحية والمقالة، وهذا يؤكد مقولة (بيفون):

الأسلوب هو الرجل نفسه.

المصادر

- (١) ينظر: التناص في شعر الرواد. أحمد ناهم. رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٩، ص ٨٦.
- (٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٨٦.
- (٣) ينظر: مدخل لجامع النص، جوار جينوت، ترجمة عبد الرحمن أبوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار نوبال للنشر (مشترك)، ١٩٩٠، ص ٥٩١.
- (٤) المصدر نفسه، ص ٩٢.
- (٥) للمبدأ الحواري، ميخائيل باهتني، ترجمة فكري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢، ص ٣٠.
- (٦) ينظر: تجميع الأدب في النقد العربي الحديث، سهام جبار، رسالة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧، ص ٧.
- (٧) المسافة، قصة جديدة، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، ط ١، ١٩٧٤، ص ٦.
- (٨) قضايا الفن الإبداعي عند ستوفسكي، ميخائيل باهتني، ترجمة د. جميل نصيف الذكريتي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ١٩٨٦، ص ٣١٢.
- (٩) المسافة، ص ٢٠.
- (١٠) المصدر نفسه، ص ٧٣.
- (١١) ينظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار نوبال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٩١، ص ٧٠.

يوسف الصائغ؛

اكتشفت انني ما عدت صالحاً للشعر !!

حاوره: ناظم السعود*



أص بلا جدوى الكلام
أو الصراع، وأكتفي بأن
أفتح عيني على
سعتهما لتستوعبا ما
أحتاجه من حقائق أو
من أوهام تساعدني
على صمتي !
إنني، بهذه المناسبة،
استعيد بإعجاب صوت
مخرج مسرحي أحبه
وهو ينشأه بطل

مسرحية الباب أن (يصرخ بصمت !).

« وهل يمكن للصراع أن يأتي بصمت !

- أجل يمكن لمن هم على شاكلتنا أن يصرخوا بصمت.. أو أن
يصمتوا! (1) وهكذا يفقد مفهومنا، بعد ذلك، أن يصمت المرء
تعباً، أو أدباً، أو عتياً بل ليجرد المشاكسة فيصمت حين يصرخ
الجميع.. ويصرخ حين يفرق الآخرون في الصمت وتصير
القصيدة هكذا:

(.. أكرر بالشعر والشعراء.. / الآن.. أريد صراخاً يكفي.. /
صوتاً.. / يصعد من كبدي قديماً.. / إلى رثتي.. / ويدفع
حنجرتي.. ملء فمي.. فأقبيء صراخاً.. / ودماً.. / ويقاها
الإنسان.. / لكن وأسفاه / حنجرتي لا تصلح.. / شوهها
السكر.. / ويدلها الصبر.. / وزيفها الكتمان..!)

« يوماً ما قلت لي أن (العزلة هي العدو) وكنت وقتها
تشغل «منصباً ونظيفاً مرموقاً» إضافة إلى أن حمى
الإبداع كانت مستعرة عندي وتتوهج عبر أشكال إبداعية
متعددة.. فماذا تقول اليوم؟ ! هل تراك تجاهد بصمت عدواً
شرساً هو «العزلة» أم أنك روضت الأعداء كلهم
ليتعايشوا في (زمنك الجديد) تحت خيمة الأصدقاء؟!

- هل قلت ذلك حقاً؟ ما أكثر الأعداء إذا (1) كان الكذب عدواً

ان تحاور شخصية مكتنزة، بالإبداع والتحول
والتوجس، كيوسف الصائغ، فكانك تحاول النفاذ،
جاهداً، في مساحة جغرافية مترامية، في شموخها
وإغناءاتها، وفي معلومها ومجهولها، وفي اتساعها
وحجم مهابتها (على الطبيعة) مقابل تداخل وضيق
حجمها (على الخارطة !).

هكذا أجد المبدع يوسف الصائغ في آثاره ومواقفه
وحياته، كأنه يتلبس مسوح شخصية (جيولوجية)
تسعى إلى البحث في الغور العميق عن تلك الملقى
والمعان والأشياء المحسوبة لتظهرها بعد تلغفها
بفيض الرؤية ونفيس الحكمة وجسارة الصعود في
درب الجبلجة ! !

يوسف الصائغ، قلادة الأدب العراقي الثمينة، واحد أبرز من
يقح لنا أن نتباهى بهم وإنجازاتهم: في الرواية والشعر
والمقالة والرسم والمسرح، وقبل كل ذلك هو من تلك النادرة
التي لم تهيب أمام حشد الحنادق ولم تركبها (كثرة النقائض)
بل سعت على الدوام إلى أن تحقق (التفرد) وأن تغلف الكلمة
بما يفيقها متألقة على «اللوح غير المكتوب».

هكذا أهدد لمحمطي الحولارية الجديدة مع الصائغ يوسف الذي
أشهر باراته بزهو خاص وهو يفتتح ويشع أمام أسئلتي التي
اخترقت «سكونه المتدفق» بكل محبة.

« أراك تلجأ إلى صمت طويل، كأنك عازف عن الكتابة أو
نشر ما تكتبه. ترى هل يتعلق الأمر بعدم توافك أو
استجابتك لـ «شهوة الإبداع» أو أن الأخيرة ما عادت
تغريك وتغويك كما كان الحال في الزمن السابق؟

- لست صامناً.. ومع هذا، يحتل الصمت من تجربتي مكانة
هي، المساب النهائي الأقرب للكرامة (1). ولقد كان ممكناً
دائماً، وأنا أحرص على أن أكون بليغاً أن أغلق شفتي حين
* صحفي من العراق

وما يزال.. والغياض والإبذال وسوء النية.. وسوء الظن.. لنتهاء بسوء الفهم والتفاهم ساعة يغدو (سوء الفهم هو السفاك.. / سبك يتمشى سبكا فيماذا يتمشى السفاك؟).

يلي... لقد استيقظت من نومي ذات يوم من عام ١٩٨٦. وإذا بي (مدير عام) لدائرة السينما والمسرح.. وكان ينبغي لي أن أستعين بأكثر قدر من الرصانة لاستيعاب ما ينطوي عليه هذا الأمر بالنسبة لي من مفارقة!

« وأين تكمن المفارقة؟ »

— أنا كما يبدو لي.. لا أشبه ولا يلمني أن أشبه مديراً عاماً، قد مر ما كان لا يهمني أن أشبه نفسي (!) ولقد كان.. بحيث راهن العديد من أصدقائي وأعدائي الذين يعرفون جيداً حدود إمكاناتي و(مواهبي) على إثني لن أصدق في (منصب) هذا أكثر من بضعة شهور، فخببت لهم ظنهم وبقيت (أمثل) دوري بصدق طوال عشر سنوات (!). وقل أنت ما شئت عما استطعت أن أفعله خلال هذه السنوات بنفسني وبدائرة السينما والمسرح... فالتواضع ليس زينة دائماً، وتكران الجميل فاكهة تضرس القلب!

« وكيف آلت معادلة المبدع و (المنصب) ؟ »

— حين يكون المبدع موظفاً فإنه يلزم بأن يعرض نفسه لكل ما يتعرض له زملاؤه الموظفون... ومن بين ذلك، احتمال أن يفصل من وظيفته، أو يستقني عنه، أو يحال على التقاعد لسبب من الأسباب كأن يكون مثلاً قد بلغ (السن القانونية) وهكذا سيكون... بحيث ما أن يستيقظ رجل مثلي صباحاً على ميلاده الثالث والستين حتى يجد في انتظاره من يستعجله (الإخلاء منصبه) من أجل أن يحتله موظف سواه أجبر منه.. وأصلح؟!

« إذا كان بإمكان المرء ولا سيما إن كان أديباً أن يتقاعد عن الوظيفة — فهل بإمكانه — لو شاء — أن يتقاعد عن الإبداع؟ — ليست صفة (المتقاعد) لقباً يتباهى به أصحابه. وحين يرتضي مبدع أن يتقاعد عن الإبداع فذاك يعني أن ثمة ما يضطره إلى ذلك.. وهو اضطراب لا بد أن يبعث على الأسى والأسف في جميع الأحوال. ويصرف النظر عن التباس المصطلحات، يمكن الإبداع، بأن المبدع قد (يستقيل).. لكنه لن يتقاعد!

« أجدك في السنوات الأخيرة تكثف طافتك كلها في جنسين إبداعيين هما المسرح والرواية (على قلة المنشور لك فيهما) فماداً عن الشعر وأنت من المعجودين في تاريخنا الشعري؟! »

— أضع يدي قلبي اشفاقاً، وأنا أتحدث عن فن الشعر، حذر

أن تصيبني حويته مؤكداً قناعتي بأن الشعر كان، وسيبقى روح كل الفنون.

وعلى مهل، بحيث يمكن أن نتخفص بإنصاف كاف وموضوعية، افترض أن (الأزمة) في هذا الزمن هي أزمة شعر وليست أزمة شعراء!! ولكي لا أجور على أحد سأكتفي بالتركيز على تجربتي معترفاً مقدماً بمسؤوليتي في اضطراب علاقتي بالشعر.. وبشعري أنا.. قبل أشعار سواي، إني لأرجو إلا أفاجن أحداً، حين أعلن بقدر مناسب من التواضع أنني شاعر عاقت نفسه قصائده (!) فهي ما عادت تستهويه قدر ما تستفز لفرط ما تلور في روجه غالباً من إحساس بالملل!

« هل جاءك هذا الإحساس فجأة؟ »

— لقد انتبهت في السنوات الأخيرة بشكل خاص، إلى أن ما كنت أسميه (منجزاتي الشعرية) فقدت عندي مبرراتها (!) وإنسحبت لتكون مجرد علامات في تاريخي وذكريتي.. فهي الآن لا تكفيني!.. حدث هذا يوم جاءت قصائد (سيدة التفاحات الأربع) لتكون على الضد قصائد من (اعترافات مالك بن الربيع).. ثم قصائد (المعلم) على الضد من قصائد (سيدة التفاحات).. وهكذا انتهاء بمجمل ما قدمته من قصائد في زمن الحرب.. وما حاولت تقديمه تحت وطأة العدوان!.. فهل يكفي هذا وحده لشرح بعض جوانب (أزمتي) باعتبارها وجهاً من أزمته كل الذين سجنتمهم (إنجازاتهم) فصاروا يقلدون أنفسهم دونما أي إحساس بالملل واللاجدوى!

« أتجسب هذا الشرح كلياً لتوضيح مثل هذه الأزمة؟ »

— لا أحسبه يكفي... بل ثمة ما هو أخطر وأعمق أثراً.. يتمثل في مدى قدرة الشعر والشاعر على حل معضلة العلاقة الذهبية بين الخاص والعام، وهو مستوى لأمناس من محاولة الاقتراب منه في ظرف كهذا الذي نعيشه، تمتشج فيه أحداث جسمية تملك أن تزهز الكثير من القناعات لتهدمها وتعيد بناءها من جديد.. إنه تحد من طراز فريد لا مناص من أن يواجهه العراقي عامة والمبدع العراقي على وجه الخصوص.

« أنت من الداعين إلى أن يغير الشاعر لغته غلب حصول حدث كبير.. وذلك لأن لغة ما قبل الحدث تفقد قدرتها على التعبير بعدها.. فماداً ترى الآن بعد كل هذه الأحداث محلياً وإنسانياً أنراك قلبت لغتك على جمر الأحداث ووجدت فيها لتكون قادرة على التعبير عما جرى؟! »

— يرتبط الجواب على هذا السؤال ببعض ما تقدم، ولكي لا نجوز على الملاحظة فنجعلها مبسطة إلى حد التسليم بأن الشاعر مؤهل لأن يغير من لغته استجابة لمزاج، أو لنزوة أو

أبدأ
فأنا دائماً أتجه للتحويل على الأبي الذي يملك أن يستوعب
التجربة أكثر من سواهم...

لكنني في السنوات الأخيرة انتبهت إلى أن الأشكال الأدبية
التي جريتها، ما عادت تتسع لأن تستوعب ما عندي.. وهو

كثير..
وأرجو ألا أكون مغالياً حين أدعي، أنني عشت حياة حافلة،
مزدحمة، وشديدة الاضطراب والتعقيد على مختلف الأصعدة...
وحيث تطلعت إلى الأفق، أُرهبني حقاً، أن العمر المتبقي، مهما
امتد ما عاد يستطيع، أن يوفي كل التجارب التي عشتها حقها،
أنا عولت على الرواية، أو المسرح، أو الشعر. وكان يعني هذا
عندي، أن التساهل في انتظار أن تتوزع كل هذه التجارب على
هذه الأنماط، يعني التفریط، على الأقل، بما هو أصدق منها،
ومؤثر، ومفيد...

وفق هذا النوع من التفكير، خطر لي، أن الكتابة، مباشرة عن
هذه التجارب هي ممكن في هذه المهلة في العمر الجديد ويدا
لي أن من العدل، والأمانة أن (أحكي) هذه التجارب لابنتي
الوحيدة، التي كانت آنذاك في السنوات الأولى من عمرها
المبارك.. أن أبدأها لانسانة اخترتها شريكة حياتي...
وقد فعلت...

كُتبت مئات الصفحات.. ثم حين أعدت قراءة ما كتبت، خطر
لي، أن بالإمكان اختصار ما هو جوهري في هذه الحياة،
ونشره.. تحت عنوان (الاعتراف الأخير) إشارة إلى مجموعة
(اعترافات مالك بن الربيع).. وكتابة عن فكرة أن حديث العمر
عن حياته، وما يتطلبه من خبرة وصدق وأمانة.. هو آخر ما
ينبغي له أن يضعه بين يدي أصدقائه ومحبيه.. قبل أن يرحل،
وتنظوي معه الصفحة من هذه التجربة..

ولقد كان علي، وأنا أفرّض هذه المغامرة، أن أحرص أشد
الحرص على اعتماد أقصى حد من التواضع.. والحد من أن
التسبب في أيما ضرر قد ينجم عن هذا النوع من النش في زمن
قديم.. أو حديث...

لقد تحدثت بشيء من التفصيل عن ذلك في مقدمة الجزء الثالث
من الاعتراف الأخير.. فقد أشرت فيها إلى أن السيرة الذاتية
ليست نعمة أو فضيحة..

«بلى قد تخدم الفضائح للتاريخ، حتى ليهتوم المرء، أن
التاريخ في جوهره، هو القدرة على اكتشاف الفضائح،
وربطها ضمن سياق، بحيث يمكن اعتماد النماذج الأمثل، فإنا
بالذين صنعوا هذه الفضائح.. أبطال روايات ومسرحيات،

بناء على توصية ناقد من النقاد! وأحسب أننا متفقون على
أن لغة أي شاعر، أو بالأحرى قصائده، هي نتاج لما تركته
لحياة وما فيها من أحداث في ذاته، ومن ثم في وعيه
وتجربته. ووفق هذا المنظور يصبح من حق أي ناقد أن
يتقصى مثلاً عن الجيز الذي شغلته حرب استمرت ثمانين
سنوات أو عدوان غاشم وما تركه من آثار في قصائده هذا
الشاعر العراقي أو سواه.. إذ ليس من المعقول أن تمر أحداث
من هذا القبيل بشاعر صادق (مرور الكرام) فلا تترك أثراً
يتناسب مع سعتها وثقلها سلها وإيجابها وعلى مختلف
الأصعدة.

« فإذا عن تجربتك في هذا المجال؟

- لا بد من الإقرار أولاً بأن هذا الموضوع شغلتني ولا يزال،
وكان السبب في ما أعانته حقاً من ارتباك، لقد جريت
الاستجابة لحالة الحرب بقصد رغم قلتها ما زالت أحس أنها
كانت تكفي، ولو إلى حين! وتوحي لي أنني مؤهل للوصول
إلى حافة تجربة جديدة وإنجاز إضافي.. لكن ما أعقب على
بلدي الجديد.. كل ذلك وضعني أمام أقدس تحدٍ روحي وثقافي
وإنساني واجهته في حياتي بحيث لم أجد ما أفعله سوى
الاحتما بهولي مكتفياً بالتطلع إلى ما يجري، منتظراً للحظة
التي ساستيقظ فيها وأهرب من هذا الكابوس الرهيب.

« وهل جاءت لك لحظة الاستيقاظ هذه؟

- نعم، لكن يظنني جاءت متأخرة! (وحيث فتحت عيني هالني
ما رأيته ويعت لباس في روحي، فقد اكتشفت أنني ما عدت
صالحاً للشعر!) وأن أدواتي لا تكفي.. فالقصيدة تبدأ هكذا:
(ها أنا واقف فوق أنقاض عصري / أقيس المسافة ما بين
غرفة نومي.. وقبري.. / ثم.. / أمذا إذا كما ما قد تبقى؟

سريع كسيح.. / وغرفة نوم مهمة.. / ما تزال معاطف من
رحلوا / معلقة فوق جدرانها / ومكتبة سقطت كل أسنانها.. /
وأملها العاشقون / علام إذا ينكر الشعراء قصائدهم / وم
ترى يشكون.. / فما زلت أنكر.. أنا مشونا وحيد / نحت
عن فندق للمناق / وحين وجدنا الشوارع مهجورة / والفنادق
منوعة على العاشقين / اخترعنا الفراق..)

« بعد كتابتك لسيرتك الذاتية تحت عنوان (الاعتراف
الأخير لمالك بن الربيع) هل كنت تحيي فنا مجهولاً في
أدبنا المعاصر؟

-هل كنت، حين جريت كتابة (الاعتراف الأخير).. أنوي حقاً
أن أحاول كتابة «سيرة ذاتية»، باعتبار هذا النوع من الكتابة
الأدبية، محدود في أدبنا العربي..

ربما كان منطقياً أن ينظر بها شكسبير ومجايلوه. بل تمنيت، ان ننظر لها نحن، وكأنها تحدث في زماننا لنكتشف الفرق... ألغ.

« أنت مؤمن بمقولة للسياس مفادها أن ثمة ولادة مرتقبة للشاعر الكبير، ما الذي يؤخر هذه الولادة؟

– ليس سهلاً تحديد مفهوم واضح لما تعنيه تسمية (الشاعر الكبير) أن لدينا في ادبنا العربي نماذج عديدة من الشعراء، كان لهم حضورهم وتأثيرهم في حقب عديدة. ولناخذ مثلاً شعراء العصر العباسي... فتحة (أبو العلاء... والمتنبي... وأبو تمام... والبحتري... وأبو نواس... والشريف الرضي... إلخ).

فهل كان هؤلاء كلهم شعراء كبار؟ وأن لم يكونوا.. فمن الذي يستحق بينهم مرتبة الشاعر الكبير؟

قد يقول أحدهم: المتنبي... وقد يضيف آخر أبو العلاء... مع هذا يبقى السؤال... عما ان كان المتنبي، شاعر كبيراً في زمانه.. أو في ما تلاه.. بمعنى أنه شاعر كبير حتى في زماننا.. وقد يكون ذلك من وجهة نظر بعينها صحيحاً.. أنما.. لماذا، وكيف؟

ويمكن الاستطراء.. كيف يمكن أن يكون الشاعر كبيراً، وأن لم تكن لشعره القدرة على البقاء.. ومن الكفيل بتحديد ذلك، يسهل القول، أن الشاعر، هو من يمتلك استيعاب زمانه والتعبير عنه.. فإذا تجاوز ذلك، أي أن استطاع أن يخطي زمانه إلى أزمنة قادمة.. فهو عند ذلك،

يمكن أن يكون (شاعراً كبيراً).. وهو حكم فيه الكثير من التبسيط.. بحيث يحق لنا وفق هذا المنطق، أن نتساءل، ان كان المتنبي، مثلاً، ما زال حاضراً ومؤثراً في حياتنا المجنونة هذه.. الى أي مدى وكيف؟ لست أدري.. لقد فتحت عيني على الفن والأدب... والوسط الأدبي والعالم يحاول أن يوحى لنا أن الرصافي والزهاوي، شاعران كبيران.. ثم لم تمض بضعة عقود حتى نسي الوسط الأدبي بشكل خاص حكمه هذا.. وأومز بدفن الرصافي والزهاوي مقترحاً علينا، اسم الجواهري، ولم يكن هذا الاقتراح بدون أسانيد فهل الجواهري.. شاعر كبير؟ متى.. أين.. وإلى متى.. ويأتي مقياس؟

تصعب الإجابة.. وفي هذا السياق، يمكن يخطر على البال أن القصيدة الكبيرة، يمكن أن تكون بديلاً عن مصطلح الشاعر الكبير.. فهذا أسهل وأعمق ويمكن أن يكون أكثر دقة.

هاريون من تصانيفهم» «والأغراء شديد... زال التحرير من الكتان بالبحر، بحيث يستطيع المرء أن ينم دون أحلام مزعجة.. وبالتالي، أن يموت، بسهولة مدركاً، أنه ان يأخذ معه الى الفناء، تلك الأزهار اليابسة التي اعتاد أن يسميها (أسراراً) أو أسرار الآخرين.

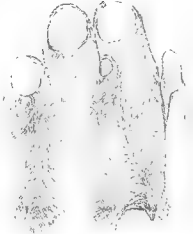
« في مسرحيته (ديزيمونه) محاولة لاخترق النص الشكسبيرى بعد أربعمئة عام على كتابته الأولى... هل كنت تخطط لأحداث أثر انقلابي ضد شكسبير؟

–لم يكن عدلاً أن أطلق على المسرحية التي كتبتها في (معارضة) «عطيل» شكسبير عنوان «ديزيمونه».. كان الأجدى والأكثر دقة أن أسميها (أميليا).. ولابد أنني انسقت الى أسم «ديزيمونه» تحت تأثير شهرة الاسم وصاحبه... فأميليا شكسبير... تبدو هامشية وثانوية، قياساً الى شخصية ديزيمونه.. وقد أذهاني أن أعيد الى أميليا اعتبارها، وأن أجد في أن أفصح تلك الأميرة المدللة «ديزيمونه»..

ومن يقرأ عطيل، وفق المزاج الفلكلوري والنفسي والعاطفي الذي قرأته به، كفيل بأن يلح في شخصية (ديزيمونه شكسبير)، عدداً من الأدلة، على أن هذه الأميرة، لم تكن تملك، من السجاية، ما تتفوق بها على سواها.. بل ثمة من الأدلة ما يمكن أن يشير الى أنها، (حتى وفق ما رسمه شكسبير) كانت مؤهلة لأن تخون عطيل حقاً.. ألم يحذر أبوها، عطيل من أن هذه الأميرة ستخونه – كما خانت

أبأها من قبله؟ وإذا كان لا بد من الحديث عما أسماه السؤال «المحفز».. يمكن أن أشير بدءاً الى أنني ما ان قرأت «عطيل» أستطيع أن أطمئن الى أن عطيل مغفل الى هذا الحد.. بحيث يمكن أن يخدعه ياكرو ويهذه السهولة.. اللهم الا أن شكسبير اراد أن يصوره لنا كذلك بسبب أنه رجل مغربي.. وأسود اللون.. وليس عنده ما يتفوق به، سوى كونه قائداً عسكرياً.. ضخم الجثة.. أقرب الى الجلف طوب القلب.. فهو نقيض صاحبه.. اللبضاء، الرقيقة.. المدللة.. التي لا تستطيع كبح نزواتها.. ومعالجة اللؤم الذي تنطوي عليه.

ومهما يكن.. ويعيداً عما يمكن أن يثار من اعتراضات في هذا المجال.. أجد من الضروري القول، أنني ما أستطيع أن أنظر لأشخاص مسرحية عطيل، ولا لأحداثها النظرة نفسها، التي



من أعمال الشاعر يوسف الصانع

يوسف) وتلك المقاطع التي اقول فيها (أي عذاب هذا.. لأن تستشهد في الطم... وتبقى بعد استشهادهك ملقى فوق العشب... تمر القيمة فوقك... والعصفور يحط على جرحك... لا... ما هذا حلم... تلك امرأة... ولدتني في منتصف الليل.

وما زلت الى هذي الساعة... اذكر دفء جدار الرحم... ورائحة الحبل السري... واضحك... انا اذكرك... اني لحظة ميلادي... قبلت اصابع قابليتي... فاحتضنتني باكية؟

« لك تجربة طويلة مع الصحافة الثقافية العراقية، قراءة وكتابة وعمل، فهل لك أن تعطي تقويماً ما لهذه الصحافة؟ وهل أن صحافتنا قادرة على احتضان النتاج الإبداعي المنهمر؟

– يشكل العمل في الصحافة، بالنسبة لي، ميدان إغراء دائم ما استطعت يوماً، ولا أدبت أن أقاومه. أتي لاستحضار الساعة اسم الصحيفة الأولى التي عملنا فيها، مجاناً

وبإخلاص، وأنا مدرس في الموصل قبل ما يزيد على الأربعين عاماً، كان اسمها (الأخبار التجارية) ولا بأس! ما دام صاحبها كان من طبقة القلب إلى درجة أنه سمح لي ولصديقي الراحل شاذل طاقة، أن ننشر بين (أخباره التجارية) خطوطاً لن يلبث أن يكتشف (خطورتها) حيث مفاجأ بإنذار من الجهات المعنية يقضي بالكف عن نشر هذه الخطوط الهدامة والا... ثم تتابعت الأسماء لأكثر من عشر صفح ومجلات آخرها ألف باء للمرة الرابعة!!

« تبدو رحلة طويلة فهل كنت سعيداً معها؟ – كنت في عملي الصحفي هذا سعيداً وصادقاً،

وشديد الحماس، لا فرق عندي في أن أعمل في الأقسام الثقافية أو سواها، بل حتى في الأقسام السياسية أو صفحات العمال والفلاحين!! المهم أنني خلال هذا الغضم حاولت أن أظل حريصاً على احترام قرأتي احتراماً لنفسي فكسبت محبتهم بحيث ميزوا اسمي وصانوه حتى في لحظات الضعف أو حتى طائفة الزل! واجد أن في سؤالك ما ينطوي على الجواب المطلوب فالسؤال عما أن كانت الصحافة الثقافية عندنا (قادرة على احتضان النتاج الإبداعي المنهمر). فأنت تدري وأدري أنا، ويدي الآخرون، أنها غير قادرة قطعاً، وكيف بإمكانها أن تكون «وفي هذه الظروف على وجه التحديد» إن الإقرار بهذا الواقع كفيل بأن يجيب على (الأسئلة الأخرى)، ويعطيني من اللجاجة والتكرار!

وأعود من جديد الى نبوءة السياب، التي أحسبها الساعة تحصيل حاصل... إذ ما دام الشاعر الكبير، عراقياً أم عربياً – لم يولد حتى الساعة... فابن ينبغي لنا أن نتنظر ولادته؟ في المستقبل من دون شك... ومن أي جيل؟

في الأجيال القادمة.. لا محالة!!
« أراك تمارس تمويه أو الغفاء الحدود بين الأجناس الأدبية، فما مسوغ ذلك، وهل قلت، حقاً أن الرسم أرحم من الشعر؟

– ما دام الإبداع هو الشرط، فما جدوى الحدود؟ أنني أطلع الى (سابع جار) وتهمني الفاكهة التي تنضج في حديقته، ما دامت تساعد على اكتمال الخمرة التي تعلمت صنعها ببلبل... مدينة بلا خرائط، ومنازل بلا أسوار... أن ذلك يجعل السرقة بدون معنى، والتلصص ضرباً من الغزل... وأنظر أنت الى أين يمكن أن يقودني ذلك أو يقود سواي... لا ترى ما فعله اختراع السينما... ومن بعدها التلفزيون...

هذه الحاجة الى الفنون وفق قانون من الشهرة شديد الدعارة... راهن ومثير ولم لا؟ وينبغي – دائماً – القدر المناسب من الشعر... ينبغي لكل شيء وفي كل شيء... وكان أن... ومثله من الموسيقى... وذلك هو كيمياء الإبداع.

هل قلت مرة أن الرسم أرحم من الشعر... حسناً... لعلي قلت ذلك فانا مثل كثير من الأصفياء (اقول) كثيراً... وانسي ما قلته... لأنني دون ذلك لا استطيع الاستمرار. والعجب... وفي حالة كهذه... أن يأخذ الذين يحبونني أو يكرهونني ما اقول مأخذ الجدد... الرسم أرحم من الشعر... كيف... متى؟

قد يصدق ذلك للحظة ثم لا يصدق بعد قليل... لكننا سنبقى دائماً خاضعين لنفوذ احساسنا بالتناقض بين ما تنطوي عليه... وقدرتنا في التعبير... والرحمة كل الرحمة، لا نسقط من خيبة أو من اعياء... ولا ننقد احترامنا لتجربتنا ثم فليكن بعد ذلك ما يكون!! ما الذي يمكن أن يكون؟ سوى أن يبقى الإبداع ديفاً للإبداع وإن تبقى لهذه الإبداع اسماؤه السنني! الشعر مرة... والمسرح أخرى والرواية... والموسيقى... والرسم وال... ..

« هل انت تحلم كثيراً؟
– اجل أنا أحلم كثيراً... ولا أجيد الاحصاء – مع الاسف – وإخطئ دائماً في الحساب... لكن يندر أن أخطئ في حلمي... او في كوابيسي وما زلت انكر بحنان قصيدة (استيقظ يا



صبرية

(من السيرة الذاتية للشاعر يوسف الصائغ)

أخفنتي بغداد، وأنا ابن ثمانين عشرة سنة..

وعد جلت فيها، صارت أبي، وأخوتي، وعشقتي !!

ولدت ولدت من أحضانها، بعد أربع سنوات، وما زلت أحمل معي حتى الساعة، رائحتها، وأثر أصابعها، وسجل وصاياها، المختلط بخبرتي وذكريتي.

في بغداد، أعطى لي، ولأول مرة - كما أعلي لأم - إن أنقذ تلك الفلكية الحمرمة، التي من بعدها، أصبحت مؤهلاً لدخول الجنة، غير عابئ، بأنني يمكن أن أطرده منها في أيما لحظة.

كانت بغداد، في تلك الساعة - قد تخلصت شكل امرأة سمراء، سمرة جنوبية، هي في جوهرها، ذاك المزاج اللذ، من الصبح والشمس.. ونكهة الخبز الحار.. والشهوة الأبدية.

ولقد أغلق الباب خلفنا، فصرنا وحيدين، أنا وهي - بغداد، التي صار اسمها، في تلك الأسمية الضائعة، صبرية... ولقد كانت صبرية، يا للمفارقة، بغيا، تبع أسرارها بسميعة وخمسين لفسا.. تلك هي المرأة الأولى.

والمرأة الأولى..

ونك هو أول امتحاناتي، الأشد جمالا، والأكثر صعوبة...

حين صرنا وحيدين، تطلعت إلي «صبرية»، وأقبلتني بخبرة مبهتة للظلمة، وإذا رأت وجهي الفج، وشحوب عيني، اكتشفت قلقي، ولهفت حيرتي، ففتحت تحت وطأة شهوتها للأموعة، عن أن تكون بغيا، وتبرعت بأن تكون أم، من أجل أن تساعد فتى غريباً مثلي، على أن يمسك بزمام رجولته.

وهي، حين شرعت في ذلك، أعجبها بورتها، وأزدهاها، بحيث امتلا صدرها بالحليب..

أذكر: إن السير كان حديداً، مغشى بملءات متسخة.. تحديق فيه عن كذب مرأة وسفة مكسورة.. وإن راحة غامضة كانت، قلب المشهد فهو أقرب إلى الوهم.

[ما يزال السير الحديد في رفرتي / يذام على وجهه / رأسه يتقل إلى الأرض / عيناه مغمضتان على سره / وقوائمه السود / تحفر أنفالاها في الرخام / وتحت الملامات / تبتو عظام السير العذب / نائكة / باردة / تراويني / أن أنام عليها / ولو مرة واحدة - ١٩٨٢.

وكدت أنا مكفأ بملاصبي، نابلا كورقة خس، نابلا على تحديد مسافة خيبي، مستسلما لي لذة الفضيحة الموشكة.]

وإذا رأت صبرية ذلك، ولهفت، ابستمت لي، ثم أومأت لي أن اقترب.. فالتزيت، مبتعدا عن نفسي.. وسمعتها تأمرني بنبرة رافية:

- هيا.. اجلس بجانبني... جلست وشممت رائحتها المعومة بدهن الورد، وعرق ما تحت الأبطن، فالتشهرت روحي، وحين تحسست نراعيها العاري يمدد على كتفي، ومسنني خصلة من شعرها على خدي، أبركت، أنني مجرد من أيما مشروع للدفاع عن نفسي، ومنوع سبب استسلامي، من أيما طاعة على التراجع.. بحيث ما عاد أي مشروع للمكابرة.. بل لم يعد أي منفع الخوف..

- أي المرة الأولى؟

كان واضحا، أنها تتكلم بسؤالها، أحصلتها.. متوقفة معنى أن لفوض إليها، أو تفوض لها الصفة.. فرصة التصرف ببراعتني.. كأنها، مثلي، لم توفق إلى تجربة سابقة.

ولقد وهبتها قناعتها تلك، طاقة مسبقة على الصبر، ثم وفي الوقت نفسه أقدرة على الحثان والحكمة، فابستمت لنفسها، وشدنتي إليها برفق وهي تهمس، بصوت مبحوح:

- ساعلك.. ألا تريد أن أعلحك؟ ويدون أن تنتظر جوابي، أبلقنتي وهي ترد كأنها لنفسها:

- إن الأمر يبدأ دائما.. بالقلق.. كنت أنظر إليها، وفي نفسي، من تلك المرأة المكسورة التي تقع عند قدمي السير، وكنت ألقا، أشد القلق، من حركة أصابعها، ومن تلك الصلابة، التي أراني مهتدا بها في حشمتي، بحيث وجدنتي، غير على قصد، أتجمع على نفسي لأحيي جسدي من الفضول.

ورأيتها تلمسني، كأنها فهمت ما يحول بخاطري، وسمعتها تهمس بكلك النبرة المعنادية الطيبة.

- يا عيني.

ثم رلحت تلقى عني أسئلة، من عربي، وعن المدينة التي جئت منها، والمكان الذي تسكن فيه، والكلية التي لدرس فيها.

كانت أسئلة، وأنا أجيب نصف داهل، لأنها، وهي تسألني وتتلقى إجاباتي، ظلت مثابرة على تفحص استجابتي لأصابعها الدقيقة، حيناً والمشاكلة حيناً.. حتى اطمانت.. ورأيتها في المرأة، وهي تجتمس لنفسها، راضية بالإنجاز الذي حققته.. وهمت لي عند ذلك:

- والأّن..

لم يطل المشهد.. وحين أنهت.. كانت المرأة لا تزال في مكانها.. والسير.. وعري امرأة غريبة.. لا تزال مستقلة، تتطلع إلى فتى في الثامنة عشرة من عمره، يجهد في الخروج من المرأة المكسورة.. خجلا من عريه الشاحب، متعبا.. ميلا يعرف وهي.. يتسائل في أعماقه، أن كان حقا قد حدث هذا الذي حدث وسمع صوتا يقول له:

الذهب والغسل..

فأطاع.. لكن لئلا لم يستطع أن يغسل ما لحق بجسده وروحه من سوائل دمية ستبلى عاقلة به، تطلعه إلى حين.. وأله أن يتردى ملابس.. فوق ما بدا له، لحفة ذاك، أنه نكس..

وسألته.

- هل ستأتي مرة أخرى؟

- أجل.

- قلها دون أن يغنيها.. وسمعتها تقول من جديد:

- إذا جئت، فأسأل عن «صبرية».. هل تحب «صبرية».

- أجل..

- سأزعل عليك.. إذا كنت ذهبت مع سواي.. كما قلت لك.. أسأل عن صبرية وإن تندم..

أنحني لأذكر «صبرية».

أنحني لها - تلك البغي التي حاولت أن تكون عاصمتي.. وأمي وشجاعة تجربتي الأولى.. وأفكر: نرى لو لم تكن صبرية - التي وقعت عليها صدفه. وأنا في طريقي إلى الحياة - بالزواج والحناءة الذي وجدته لديها. ألكان يمكن، أن أنجح، من بعد في معرفة المرأة.. وأساور شجرة الغروبوس الحمرمة.. خرجت من تلك المنزل في «الستد».. واستقبلني مساء بغداد

المنظف- سليجا، وأليدا، فأنتي، إحصاسي بوسلختي إزاء كل تلك المنظفة والهدوء.. وكنت، أوله، أننتي لكي أستوعب ما حدث، محتاج قبل كل شيء، إلى أن أستعيد إحصاسي بمنظفتي.

وهكذا، وبعينين مغضبتين، ونحت سطوة ماء جار، ورغوة صابون كريم، وببينين مثابرتين، رحت أحسل نفسي، ونهنتي، وورنتي.. حتى انتهيت، ونخست الصعداء، وجلست وحيدا، أحاول عبثا.. أعيد ترتيب إحصاسي.. بينما كانت تنبع في نمطي تلك الازامير التي حفظتها في أيام طفولتي.

[احسني كثيرا من إلي / ومن خطاياي طلوئي /- تنصتني بالزوافا فأطهر / وتفسني، فأغوي أشد بيضاء من الثلج / لأنني بالآثام حيل بي / وبالخطية ولتني أمي]

نومنتي الزامير.. فلم استيقظ إلا عند جود الفجر..

كان جسد صديريه في ذاك الهزيع المتأخر بنام إلى جانبي.. ويعد إلى ذاكرتي كل تلك التفاصيل التي هربت منها، مجددا إياها، وفق سحر غريب.. فلذا هي ذات طغيان، بحيث عجبت لملائتي، وخمول أحسيسي قبل بضع ساعات، واحتفرت كل وهي عن القفارة والانسحاق.. وكنت وأنا غارق في تنوولي للمكس، أسمع صوت «صديري» للبحوح:

- هل سفتاني مرة أخرى؟..
- فأرد عليها: «دليل.. لأجل ساجي»..
وبررت بعهدي بعد ثلاثة أيام كفافتي «صديري» على وفائي، بأن وهبتي العلم الذي كانت بي حاجة إليه، وبالصلاصة الفريدة، التي سأطل محتفلا بها، من خلال مناشدتها لي:

- على مهلك..

وإذا استجبت لها مباشرة، وتعلمت الأثاء متكررا على الأخذ والعطاء، وعلى مدى مهلي.. منذ تلك الأيام.. متوقفا وعي رجولتي.. متحسسا شاكري المبكرين.. وهما يدغدغاني.

والساعة أترك، إن الصلابة اللاذعة التي أعطي لها التعرف عليها في العلاقة بالزوافا، أخذوا وعطاء، إنما هي هدية تلك (البطي الفاضلة) صديري، أيام كانت تؤدي وتطيعها في بيت (السنت) ذاك، قبل أكثر من ثلاثين عاما.

وانظروا..
فسيأتني وقت، تخاف فيه علي «صديري» من أخطار العلاقة الجسدية بالبيغايا.. كانت تقيم بكرة جسد، وتهمها نفاقها، وبالمقابل، وبسبب ذلك كله، كانت تريد لجسدها، حين اقتربت منها، أن يكون معافي، حد، إنها مرة، اعترتني، بأموعة عنبة.

- لا تكفيري.. فلما مريضة.
انحني لنكرها
نكرى المرأة - معلمني - فهي لن تلبث أن تتركني فجأة.. وحيدا في مساء حزين.

- صديري راحت.. صديري قلها أخوها !!
وانطبع في ذهني وجه «القواد» للعجوز، وحياها المهني، إزاء صديري.. ومقلتها للقر سلفا.

كنت انطبع إليها، وأحس إن الكون من حولي يسمح في خمول كرويه.. وتعمل لي جسد حبيبتي غاريا، يسيل فوق دعارته دم قاز، يطلخ للهواء والملاعات.

عدت إلى البيت، مذهولا، لقد بدا لي أن العالم يعاني من احتلال عجيب.. فهو يعيد فأذا توترته.. وكنت أجد في التناغم مع حقيقة، أن امرأة مثل

صديري، يمكن فجأة، أن تختفي، فلا يترك اختفاؤها أثرا.. ليس ثمة من يشعر بغيابها.. أو يحزن لها.. ويفتقها سواي..

(جثة امرأة) كنت أحببتها/ سبتقي بل كل / في ضمير الحضارة.. / إلى أن يدب الفساد بها.. / فنفضح سر العلاقة/ بين القادسة في ما نجب.. / وبين الدعارة.. (١٩٩٢).

والحسنت بسبب ذلك كله، بالوحدة والخوف.. لقد أوجعي لي اختفاء صديري، باختفائي الشخصي.. وموت جميع الذين سيشار إلي أن أحبهم بعد قليل.

بعد يومين، كتبت قصة قصيرة، عن موت صديري، فكانني بذلك أنقذت نفسي.. ذاك إنني بعد أن أنهيت للكتابة، وتدهنت، أومأت إلى جاملي نعش صديري، وسحنت لهم بدفنها.

لقد انتفضي على ذلك، ما يقرب من أربعين عاما.. وإنني لا أستطيع حتى اللحظة، أن أنفد تلك المرأة، التي تتبع دائما في أعماقي، بسبب من أننتي، رغم ما لبعث لي تلك المرأة، لم أعرف عنها سوى اسمها.. وجسدها.. ولا شيء آخر هذا.. ومن يدري! لعل اسمها لم يكن اسمها.. بل لعل جسدها لم يكن جسدها كذلك.

صديري، مذ اختفت صارت وهما.. حتى كأنها لم تكن إلا في ذاكرتي.. أو كأنها، لم توجد، إلا لكي تلمد لي وحدي مأثرها العظيمة، حين عرفنتي على الجنة.. ولها فهي ما أن أنبت مهمتها، حتى انسحبت، ولم تخلف من وهما سوى بغداد.. وبغداد، عاصمة لا تموت..

سيظل ثمة من يلاحقها.. ويسفيد كثيرون مدينتهم في عقابها.. لكنها لا تموت.

من أعمال يوسف الصالح:

- ١- قصائد غير صالحة للنشر (مجموعة شعرية مشتركة) ١٩٥٧.
١. قصائد، المجموعة الشعرية الكاملة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
٢. مسرحية ديمون، فازت بجائزة أفضل نص مسرحي في مهرجان قرطاج، ١٩٨٩.
٣. مسرحية الباب، فازت بجائزة احسن نص مسرحي في مهرجان قرطاج، ١٩٨٧.
٤. مسرحية العوبة، فازت بجائزة المركز الأول في المسرح العراقي، ١٩٨٨.
٥. الصيرة الذاتية - الاعتراف الأخير لملك بن الرب - ج- الأول والثاني - ج- الثالث غير مطبوع
٦. رواية للعبة فازت بجائزة احسن رواية عراقية، ١٩٧٠.
٧. رواية السرداب رقم ١٩٧٢.
٨. رواية المسافة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ١٩٧٤.
٩. السودان ثورة وشهداء - فسودة نثر سياسية، ١٩٧٠.
١٠. قصة قصيرة غير مطبوعة.
١١. مذكرة - مخطوطة -.
١٢. يوسف اعرض عن هذا - مجموعة شعرية غير مطبوعة.
١٣. مسرحية الابدل - مخطوطة -.
١٤. مسرحية أخرى - مخطوطة - ورواية - مخطوطة،
١٥. النسر الحر في العراق - ابروحة مستجير - ١٩٧٦.



نبيل سليمان

رواياتي تذهب عميقاً في النفس من أجل الحلم «الستحيل»

أحاول ألا تأتي الفكرة (في الرواية) كنغمة
أيديولوجية شخصية خاصة بي ككاتب

حاورته : نعمة خالد *

سيصير بعد عشر سنين، وإن شئت بعد عشرين سنة، سؤال جارح: ما هذه البنية الأسرية التي تتعدد فيها الزوجات؟ في ذلك الزمن البعيد كانت عمتي الصغرى المرحومة نجاح شابة، رفضت تزويجها من صديق لوالدها الشيخ الصارم، وذاقت الأمرين جراء رفضها، لكنها انتزعت حريتها إلى حين، ثم اضطرت إلى الزواج من أرمل. وكل ذلك سيصير بعد عشر سنين أو عشرين سنة ذلك السؤال الجارح: ما هذه البنية الأسرية التي تذيق تلك الشابة الأمرين؟ من مثل هذين الجذرين هجست مبكراً بتفكيك البنى المعكوسة، ليس في الأسرة وحدها، بل في الشارع فتى يسمع أباه الشرطي يروي في آخر الليل ما عاد منه للثو. اعتقال الدكتور فلان والأساذ فلان. تلك كانت سنوات الوحدة السورية المصرية التي ورثت منها حتى اليوم الامتلاء بالوحدة العربية ومحبة جمال عبد الناصر لكن السؤال الجارح تدرج. ما هذه البنية التي تخطف رجلاً من بيته آخر الليل لأنه يختلف معها؟ هي الأسرة إذن، وهي السلطة السياسية، وهي المدرسة... وسنة بعد سنة، وبالثقافة، وبالسؤال الجارح، سارى نفسي في عيشي وفي كتابتي مهجوساً حتى النخاع بتفكيك تلك البنى

من رواية إلى رواية يتواصل ويتعزز هاجسك الأكبر في تفكيك البنى المعكوسة. أنا أيضاً من الذين يقولون ذلك وقد يكلفني أن أذكر من رواياتك (جرماتي) والمسئلة. بل لماذا أعود عشرين سنة أو أكثر إلى الوراء؟ ها هي روايتك (أطراف العرش) قبل عشر سنين وها هي روايتك (سمر الليالي) قبل خمس سنوات. ما الذي تروعه من رمي سهام أسفلك ومن تفكيرك ضد البنى المعكوسة والمحرمات الكبرى؟

❖ مبكراً جداً. أظن أنني كنت في الثامنة. وشمتني أمي بأنفاس ونظرات قلقة، وبدموع حبيسة وطافرة، بينما كانت عروس أبي الجديدة في يومها الأول بيننا في بيت صغير من قرية صغيرة ومنسية ما زلت عاجزاً عن كتابة ما كانت أمي عليه. لكن ما وشمتني به ذلك اليوم

* كاتبة من فلسطين

التي تتعنون بالمحرمات الكبرى الطريفة والتليدة والعتيقة. وربما كان هذا الهاجس هو ما جعلني أبدأ في روايتي الأولى (ينداح الطوفان) عام ١٩٧٠ من هتك النفاق الاجتماعي، سواء تسربل بالأخلاق أم بالدين أم بالجنس

● بالوصول إلى ما ذكرت أولاً (روايته جرماتي والمسلّة) كان السؤال قد بات غامضاً جداً، أي واضحاً جداً، ما الكتابة إن لم تكن تعرية وهتكاً لكل ما يعيق صبوات الإنسان وحرية، ولكل ما يكبله ويفهره ويحرمه ويشوهه؟

◆ هذه المرة اخترت. وربما كان الأصح أن الكتابة اختارت لي. الحرب كعنوان للمؤسسة العسكرية وللصراع العربي الإسرائيلي في واحد من أكبر مفاصله. حرب ١٩٧٣، والتفكيك عني هذه المرة إذن، في رأس ما عني، الوحش الإسرائيلي الذي يقتل ويدمر، والسلطة التي تصارع هذا الوحش وتخسر الأرض. وحين تعود الأرض تبتدأ السلطة بعمرائها، فإذا فيه من اليباب ما فيه، لأنها، ببساطة، منخورة بالاستبداد والفساد. وهذه ساحة أفقتهم لأذكر بتأخر الرواية العربية في تفكيك المؤسسة العسكرية، على الرغم من أن هذه المؤسسة هي صانعة تاريخنا العربي الحديث منذ أكثر من نصف قرن، بالانقلابات والشعارات والهزائم. على أن الرواية العربية بدأت منذ عقد على الأقل تعوض من تأخرت فيه، بفضل الديكتاتورية العربية والعولمة، وبفضل حربي الخليج الأولى والثانية بخاصة. ولعلني لا أشكر من للزجسية إن رأيت في روايتي (جرماتي) و(المسلّة) قبل خمس وعشرين سنة زيادة ما لذلك أو لبعضه على الأقل. ولأن المحرمات الكبرى قد ازدادت عتوّاً، ولأن البنى المكسرة قد ازدادت عتوّاً، تذهب رواياتي أبعد فأبعد، وربما أعرق فأعرق، في النفي من أجل الحلم الذي يكاد يبدو مستحيلًا، ليس بين ظهورنا فقط، بل في العالم كله حلم التحرر والحرية.

● إذن، لنأظر مثل الناقد السوري المرحوم محمد أبو خضور أن يري فيما كتب ميكراً عن روايتك (ثلج الصيف) أن روايتك كشف عن أفكارك، ولها

◆ عن أفكارك؟ نعم. وعن أحلامي وهواجسي وأستلتي وما يتراءى لي. ولو إلى حين قصير ومحدود. من أوجية. لكن أمر الأفكار في الرواية. وفي الآداب والفنون بعامه. أمر شائك وخظير. وهذا هو نقدنا الأدبي، وهذه هي روايتنا، نؤكدان

ذلك عبر التنازع بين من يصدع بأن مطرح الأفكار ليس هنا، بل في الفلسفة أو التاريخ أو المقالة أو... وبين من يصدع بالخطاب الأيديولوجي والبيانات في رواية.

لقد حفظت عن دوستوفسكي ميكراً ما رددته غير مرة، أنه كتب إلى استرخوف بصدد رواية (الأبله): أنا لا أقف إلى جانب الرواية، بل إلى جانب فكرتي. وقد كتب دوستوفسكي أيضاً إلى مايكوف بصدد رواية (الشياطين) مقراً بأغراء فكرته لا وتعلقه بها، ثم يتساءل: هل أتمكن منها دون أن أفسد الرواية كلها؟ هذه هي المصيبة.

هذه هي المصيبة حقاً كما قال هذا المعلم الذي علمنا كيف يتجاوز الكاتب خطاه ويواجه نفسه. هذا هو الامتحان حقاً فمع كاتب مثل دوستوفسكي، ومع رواية مثل (الأبله) ليس الأمر تسبباً للخطاب على الفن، بل هو. وكما سأتعلم ولزأت من الرواية ومن الثقافة بعامه. أن تقوم الفكرة في الرواية بالعلاقة الحواري مع غيرها، وأن تتردد الفكرة بمن يحملها أو تحملها في الرواية، وبأن تأتي تلخيصاً، وبأن تكون جاهزة أو نهائية أو قاطعة.

لقد حاولت ولزأت أحاول ألا تأتي الفكرة. مهما كنت خارج الرواية وفي الرواية متنبهاً لها. كنتيجة أيديولوجية شخصية خاصة بي ككاتب، وعلى أن تكون الفكرة حدثاً، صورة، تكويناً بين تكوينات. من قال ذلك؟ ولا ريب لدى البتة أن ذلك لم يتحقق كما رمته، وأنه يتفاوت بين رواية ورواية. غير أن بين طيالي وزماري الحدائق من يجفلون من أية (فكرية) في الغن. وقد نالني ونال سواي من أولاء الكثير، لكنني ما برحت وما برح سواي يكتب الرواية للأنا وللعالم، وبالأنا وبالعالم، لا للتزجية ولا للخطابة. أما العلامة التي أستهدي بها فهي دوماً: السؤال، هكذا كان السؤال في (ثلج الصيف) سؤال هزيمة ١٩٦٧، على الرغم من أنها لم تذكر إلا في الإهداء، (عرفاناً بالجميل) كما كتبت. وهكذا جاء السؤال بعد ثلاثين سنة من (ثلج الصيف) عن الحضارة والتاريخ، عن قيامة الدول وزوالها، كما حاولت رواية (في غيابها) عبر التجربة الأندلسية. ومن صلب سؤال الهزيمة (١٩٦٧) إلى السؤال الأندلسي قامت أسئلة الجسد والرحلة والقتل والصداقة. هل هذه هي الأفكار؟ هل هذا كشف الأفكار؟ عظيم.

● بحسب الروائي والناقد المغربي شعيب حليفي، كان كل ما كتبت قبل رباعية (مدارات الشرق) مهاداً لها.

هل توافق؟

❖ حتى الآن، يبدو أن (مدارات الشرق) هي مشروعِي الروائي الأكبر، ليس لأنها جاءت في أربعة أجزاء أو في ألفين وأربعمئة صفحة، وليس لأنها استنزفت من عمري سبع سنين، بل لغرض ذلك مما كان قبل سنوات واضحاً جداً لي، وهو الآن غامض جداً، أشبه بعشق كاسح وغير مفهوم.

لقد جريت قبل (مدارات الشرق) كثيراً، من البناء الكلاسيكي في الرواية الأولى (ينداح الطوفان) إلى تعدد الأصوات في الرواية الثالثة (تلج الصيف) إلى ملاعبة السيرة والوثيقة في الرواية الخامسة (المسلة) إلى تفتيت الجملة والمشهد والصورة في الرواية الرابعة (جرماتي) إلى..

ولا ريب في أنني كتبت (مدارات الشرق) وأنا أختزن كل تجربة سبقتها بل وأنا أختزن محاولاتِي النقدية وكنوز قراءاتي لكنني لم أفكر البتة بفنية معينة طوال كتابتي للأجزاء الأربعة من (مدارات الشرق). كانت لذة الكتابة هي كل شيء. كان المشروع يكبر ويغوي وكنت أذفَع بشهوة عارمة ليل نهار والآن أحسب أن تجربة الكتابة في (مدارات الشرق) بالغة الاختلاف عن كل ما كتبت قبلها وبعدها، وإن كانت تختزن ما سبق، وإن كانت أرهست فقط مما تلاها برواية (أطياف العرش). وبعد هذا كله، هل وافقت شعيب حلبي أو خالفت أم؟

❖ في (مدارات الشرق) نصوص تحتية يصعب عدّها وحصرها، منها التاريخي ومنها الديني ومنها الغنائي ومنها السياسي، بل والاقتصادي. وأنا أيضاً ممن يقولون بأن تفاعل هذه النصوص في أعماق (مدارات الشرق) هو في رأس ما جعلها تفكك الحاضر وتخطب المستقبل. مع أن زمنها يعود بنا إلى ما بين مطلع القرن العشرين ومتنصفه.

كيف حققت ذلك التفاعل بين تلك النصوص التحتية وبين كتابتك؟ وهل كان ما ذهبت إليه مع غيري من تفكيك الحاضر ومخاطبة المستقبل هو هدفك بالآخرى، ماذا تظن أن هذا الهدف؟

❖ قبل (مدارات الشرق) كانت تجريتي الأكبر في لعبة التناص في رواية (المسلة). وفي الإعداد لمشروع (مدارات الشرق) استغرقت طويلاً وعميقاً مع قرابة مائتين وخمسين مرجعاً،

عدا الدوريات المحتجة. وقد خرجت من هذا كله بما أحسبه كنوزاً، ليست فقط معلومات مخيِّبة أو أرقاماً جافة أو إضاءات. وأسأُرب مثلاً بما يريده باحثون من ندرة الكتابة الاقتصادية في عصر النهضة في بلاد الشام. لكنني اكتشفت الكثير من هذه الكتابة التي أنارت لي ما هو أهم من المعالم الكبرى للحياة الاقتصادية والاجتماعية (والسياسية). لقد أنارت لي تفاصيل ثرة تتصل بالزراعة والبداوة والتجارة الدولية والوكلاء والدواء والملكية والتغابات. وكل ذلك كان ماءً أو دماً سري في نسج الرواية، ويكون ما يكون من الشخصيات المحورية في الرواية: الباشا شكيم وسلمم أفندي وهشام الساجي.. ولولا ذلك الماء أو الدم لكانت هذه الشخصيات جافة وفقيرة وهيكلة.

غير أن فعل النصوص التحتية الأخرى، غير الاقتصادية، في الرواية، كان فعلاً مضاعفاً. فمن مجلة (الضحك المبكي) الساخرة تولدت أوراق الفنان الشاب عدي البسة، وتولّد لهشام الساجي الكثير في جريدته (ألف ياء)، ومثل ذلك هي الأغاني الشعبية وغير الشعبية، فلولاها ما كان للرواية أن ترسم التطور الروحي الثقافي في المجتمع عبر شخصية الفنانة تريباق الصوان. وسأكتفي أخيراً بمثال من مئات الأمثلة، هو لعبة التناص مع دستور المملكة السورية ١٩٢٠ وما يتعلق منه بالأحكام العرفية وقانون الطوارئ والتوقيف والمحاكمات أنا على يقين من أن تلك الصفحات الأخيرة من الجزء الأول من (مدارات الشرق) قد اكتسبت في مطلع القرن العشرين خصيصاً من أجل نهايته، ومن أجل بداية القرن الحادي والعشرين.

ما أصدق القول بأن كل نص هو شبكة نصوص. لقد علمتني (مدارات الشرق) ذلك، ليس فقط بما لعبته، بل فيما كتبت بعدها من الرواية. ولئن كانت هذه اللعبة غاية، فقد كانت العين تتطلع دائماً إلى اليوم وإلى الغد فسؤال النفط الذي انطلق في سورية منذ سبعين سنة، ما هو يجلجل. وسؤال الجمهورية والملكية، وسؤال الأحزاب القومية والإسلامية والشيعية، وسؤال العائلة والعشيرة، وسؤال العسكرية... كل هذه الأسئلة تخاطب يومنا وغدا، ليس في سورية وحدها. ولذلك جاء عنوان الرواية (مدارات الشرق) وترامي فضاؤها

تأخّرت الرواية العربية في تفكيك المؤسسة العسكرية، على الرغم من أن هذه المؤسسة هي صانعة تاريخنا العربي الحديث منذ أكثر من نصف قرن، بالانقلابات والشعارات والهزائم

في فلسطين ولبنان والعراق ومصر وتركيا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا وبريطانيا وأمريكا. وسأقول ببساطة: لولا اليوم والغدا لما كتبت هذه الرواية. وبالتالي فالبحث في الجذور وفي الهامش وفي المغيب وفي غير الرسمي، أعضاء فيما أنظر الكثير مما يتصل باليوم والغدا. ولأن الرواية ليست بحثاً بقدر ما هي بحث، لأن الرواية فن أولاً وأخيراً، لعبت (مدارات الشرق) مع الوثائق والمراجع واستنبطت منها ما استنبطت كتخصص تحتية، جرى تمثيل أكثرها تماماً، وترك بعضها - بدرجة أو أخرى من الشفافية - كعلامة في نسج الرواية.

● ابتداءً من رواية (المسلة - ١٩٨٠) يتوالى الحضور القوي للمسيرة في رواياتك. ليس لأن الراوي (البطل) يروي بضمير المتكلم، بل بفضل ما بات معروفاً من سيرته في المحاورات التي تجري معك وفي الشهادات التي تقدمها على تجربتك. هكذا جاءت تبعاً لروايات (المسلة) و(هزائم مبكرة) و(فيس يبكي). أين هو الروائي وأين هو السيري هنا؟ هل كتبت الرواية السيرية أو المسيرة الروائية كما تصف بنفسك روايات أخرى لكتّاب آخرين؟

❖ لقد تسلسل قدر محدود من حياتي إلى روايتي الأولى (بنداح الطوفان). لكنني تأيت عن هذه السبيل حتى رواية (المسلة)، حيث بدا لي أنه فيما عشت من الخدمة الإلزامية في الجيش، ما لعله يستحق أن يكتب، فضلاً عما عشت من Moran سبعينيات القرن الماضي في الثقافة والسياسة والصداقة والأسرة والحب، ولا ننسى بخاصة حرب ١٩٧٣ وما انتهت إليه من فصل القوات وما أدراك.

لا أدري لماذا سكنتني كل ذلك حتى فرض عليّ قدراً أكبر من السيرة في رواية (المسلة)، حتى أنني تركت للراوي أو البطل كما تقولين اسمي الأول (نبيل). ولم أكن قد اطلعت على مفارقة غالب هلسا في تسمية بطله باسمه الأول (غالب)، وهو ما تابعه حتى روايته الأخيرة، بينما تلبّست في (هزائم مبكرة) وفي (فيس يبكي) شخصية الراوي وتلبّستني.

منذ سنوات كتب محي الدين اللازقاني يتساءل عن اليوم الذي يكتب فيه نبيل سليمان سيرته الذاتية. والحق أني لم أفكر في ذلك يوماً. وقد يقال هنا: هذا هو الجبن. لكنني أظن أن ما يتسلل إلى رواياتي من السيري يغني الجبن، أو على الأقل يقلل دوره. وقد يكون السبب أنني لا أرى في حياتي ما يستحق أن يكتب كسيرة. وقد يكون السبب أن قدراً ما من السيرة انسرب

في هذه الرواية أو تلك. هل ترين التناقض في هذا التعليل؟ حسناً. لقد جاء من السيرة إلى رواية (هزائم مبكرة) ما جاء من سنوات اليقظة والشباب، سنوات التكوين الروحي والسياسي والجنسي عبر سنوات الوحدة السورية المصرية وما تلاها من سنوات الانفصال. وربما كان اختراق المحرم الجنسي هنا هو الأبرز في علاقة خليل بزوجة أبيه الثانية أم قاسم، بينما كان الأبرز في رواية (المسلة) اختراق المحرم السياسي. وتبقى تجربة (فيس يبكي) تجربة خاصة، تعمي فيها الحدود بين المتخيل والمعيش فيتوحدان ليصيرا سيرة روائية أو رواية سيرة، لا أعلم.

أليس الكتاب أساساً حاجة روحية؟ لوعة شخصية جداً؟ أليس الرواية ذاتاً كما هي موضوع وربما أكثر بكثير؟ هل يجلو ذلك سر الرواية السيرية أو السيرة الروائية؟ تراني أهرّب من الجواب إلى السؤال؟

● غابت السيرة عن رواياتك بعد (فيس يبكي) طويلاً. ثم عادت في رواية (مجاز العشق) وفي رواية (في غيابها). هل من فروق بين تجربة هاتين الروائيتين وبين تجربة الروايات الثلاث السابقة؟

❖ هناك على الأقل فارق شخصي أساس، لعله علاقتي بنفسي، بحياتي، بمنحطف يعتمد بالمرء من اقترابه من الخمسين إلى اقترابه من الستين. والفارق الثاني فيما أظن هو المضي أبعد في مفارقة التجريب في كتابة الرواية. والفارق الثالث لعله كتابة سيرة الرواية نفسها بالاندغام مع ما فيها من سيرة الكاتب، والكلام هنا عن (مجاز العشق) بصورة خاصة. أما الفارق الرابع فهو أنني في رواية (في غيابها) اشتغلت لأول مرة على واحدة من رحلاتي (الرحلة إلى إسبانيا) وهو ما أظن أنه سيشتغل مشروعاتي القادمة أو بعضها.

أليس هذا كافياً؟

● مؤخراً تزايد إلحاحك على الغول بالسيرة النصية والسيرة المجتمعية. وأنت تتابع المشهد الروائي العربي. ولكن ماذا عنك أنت وهذا الغول؟

❖ من الجلي جداً أنه حتى في تلك الروايات التي تبدو مشغولة بنفسها أو بسيرة كاتبها، يسري فيها قدر أو آخر من سيرة مجتمع. ولكن ثمة روايات أخرى مشغولة أولاً وأخيراً بسيرة مجتمع أو أكثر، وإن يكن يسري فيها قدر أو آخر من سيرة

كتابتها أو سيرة كاتبها. وفيما أظن، فإن السيرة المجتمعية تتكون أغلب ما كتبت فإذا كانت (مدارات الشرق) قد كتبت من هذه السيرة ما يعني النصف الأول من القرن العشرين، ومثلها جاءت (أطياب العرش)، فقد جاءت بداية (ينداح الطوفان) لتكتب من السيرة المجتمعية ما يعني العقد التالي، أي خمسينيات القرن الماضي، ومطعم ستينياته، حيث تتمفصل السيرة المجتمعية في سورية عام ١٩٦٢ مع الانقلاب (الثورة) الذي جاء بالبعث إلى السلطة. ولأن السيرة المجتمعية تتمفصل كثيراً بالمفاصل السياسية كتبت منها (هزائم مبكرة) ما بين قيام الجمهورية العربية المتحدة (الوحدة السورية المصرية ١٩٥٨-١٩٦٦) والانقلاب البعثي.

بالطبع، ليس من المحتم، وليس من الضروري دوماً، أن تتعلق السيرة المجتمعية بالمفصل السياسي. بل قد تتعلق بمفصل زمني ينطوي على أكثر من مفصل سياسي، وربما لا، كنهاية قرن وبداية قرن، وهو ما عييت به رواية (مجاز العشق) ورواية (سمر الليالي) ورواية (في غيابها) على الرغم من أن الأخيرة قد نابت أيضاً الزمان الأندلسي إلى وداع ألفية ولقاء ألفية. أما (مجاز العشق) فقد كتبت أيضاً سيرة كاتبها، وفكرت في نفسها، ولعبت لعبة الميثا ورواية، وكل ذلك مما أؤثر تسميته بالسيرة النصية التي أخذت تروج في الرواية العربية. وربما جاءت (مجاز العشق) كذلك لأنها مضت إلى تجربة جديدة في الكتابة، لأنني كنت بحاجة إلى هذه التجربة كي أخرج من تجربة (مدارات الشرق) وتالياتها (أطياب العرش)، أي كي

أخرج من نزيف عشر سنوات هي ما استغرقته هاتان الروايتان. وقد بضيء كل ذلك كتاب جديد لي سيصدر مطلع العام القادم وعنوانه (السيرة النصية والسيرة المجتمعية).

● منذ (مجاز العشق) يكاد يتوحد في رواياته زمن الكتابة وزمن الرواية وزمن القراءة، فأين يقع ذلك من خطر الزمان أو الحاضر على الكتابة الروائية؟

❖ بعدما كان في (مدارات الشرق) و(أطياب العرش) ما كان من القبول في وعن النصف الأول من القرن العشرين، وهو القبول الذي رام أن يتصل اتصالاً أصمق بالاتصال بالحاضر والمستقبل، بعد ذلك تقدمت في كل ما كتبت حتى اليوم إلى

دور الشاهد. وفي هذا الدور يتطابق أو يتقاطع على الأقل الزمن الروائي بزمن الكتابة. كما يتطابق إلى أمد محدود مع دور القراءة. ولقد سبق لي أن تقدمت إلى هذا الدور في روايتي (جرماتي) و(العسل). فالزمن الروائي فيها هو حرب ١٩٧٢ وما تلاها عام ١٩٧٤ من حرب الاستنزاف إلى فصل القوات والانسحاب الإسرائيلي من القنيطرة. وقد صدرت الرواية الأولى في القاهرة عام ١٩٧٧ والشاذية في بيروت عام ١٩٨٠. وهذا يبين كم تقاطع زمن الكتابة مع الزمن الروائي، وكم تقاطع ذلك مع زمن القراءة إبان ثمانينيات القرن الماضي. وهاتان الروايتان إذن تثيران سؤال الشاهد. ولكنني تساءلت مراراً بصدد الحديث عما يسمى بالرواية

التاريخية، عما إذا كانت قد صارتنا اليوم أو ستصيران بعد عشر سنين مما يسمى بالرواية التاريخية؟

لم يرغب عني قط، لا مع هاتين الروايتين، ولا مع كل ما كتبت منذ (مجاز العشق) خطر الزمان أو الحاضر على الكتابة الروائية لم يرغب عني قط خطر دور الشاهد ولكن هل هو قانون رياضي أن تقوم الرواية بغفل التذكر أن تقوم على الماضي؟ ولماذا لا تنامر في الحاضر كما تنامر في المستقبل، سواء أقامت على الماضي أم قامت على الحاضر؟

إن التحدي هنا أكبر، والأشراك هنا كثيرة ومموهة جيداً. ولا بد من رؤية عميقة وحس تاريخي نقى ومدرّب ومجرب، من أجل تجاوز الأشراك ومواجهة التحدي. وفي زعمي أن ما يكفي من ذلك قد توفر لـ (مجاز العشق) ولـ(سمر الليالي) بعدها، ولـ(في غيابها) بعدها، ولآخر ما كتبت (درج الليل.. درج

النهار). ولست أنكر أنه قد يكون وراء ذلك ما تمور به الروح مما نعيش، ليس فقط في سورية أو في العراق أو في فلسطين أو.. بل في العالم كله. بل إني أزمع أن مشروعاً روائياً تراهي لي منذ (مجاز العشق)، وراح يخبني رواية رواية، كأنه المشروع الثاني بعد مشروع (مدارات الشرق) وتالياتها (أطياب العرش). فإذا كان المشروع الأول ينادي النصف الأول من القرن العشرين، فالمشروع الثاني ينادي السنوات المعدودات من نهاية القرن العشرين وما مضى من القرن الحادي والعشرين

● للمرأة حضورها الطاعى وخصوصيتها النادرة فيما

أظن أن نشأتي وثقافتي وصداقاتي قد علمتني الكتابة الروائية بخاصة، أن أسيطر على عقدة الذكر، أن أتحرر منها، أي أن أعيش طبيعياً، حيث لا سطوة لذكر على أنثى ولا لأنثى على ذكر

كثبت، ابتداءً من (سعدا) في روايتك الأولى. وتلك هي نجوم الصوان في (مدارات الشرق) وحورية في (أطياف العرش) وريّا في (سمر الليلي)... هل هذا مما تسميه تأنيث الرواية؟

♦ لماذا لا يكون من تأنيث العالم؟ هل يمكن أن يكون تأنيث الرواية دون أن يكون تأنيث العالم؟

كلّى التاريخ ذكورية كلّي الرواية ذكورية كلّي المرأة نفسها ذكورية. كلّي ما خسره البشرية منذ انتصر التذكير على التأنيث

ربما كان ذلك هو الجذر الروحي والفكري الذي يتأسس فيه حضور المرأة في رواياتي، سواء أكانت زوجة أم عاشقة أم راقصة أم مناضلة أم سجيناً أم قاتلة. وبالطبع، فالجذر الآخر هو ما قد أكون عرفت من المرأة. وإن كنت لم أعرف شيئاً، فهو ما عشت من التجارب مع الحبيبة أو الصديقة أو الزوجة أو الابنة أو الأم أو الزميلة، ولكن ليست للتجربة الشخصية هي المعين الوحيد ولا المعيار، وهذا يبتين جداً في نساء (مدارات الشرق) وفي نساء (أطياف العرش)، من نجوم الصوان وترياق الصوان وحسن نيله إلى حورية، نساء أحببن وأُخاف من أن تخرج الواحدة منهن من الرواية لتعجل بموتى ولكن لماذا لا ينتابني هذا الخوف ولا أعرف هذا الشعور مع نساء رواية (سمر الليلي)، على الرغم من أنهن مثل نساء الروائيتين المذكورتين، قد جنن من العالم إلي، بالأحرى، على الرغم من أني لم أعرف أية واحدة منهن إلا تخيلاً؟

أظن أن نشأتني وثقافتني وصدقاتني قد علمتني مظلم علمتني الكتابة الروائية بخاصة، أن أسيطر على عقدة الذكر، أن أتحرر منها، أي أن أعيش طبيعياً، حيث لا سطوة لذكر على أنثى ولا لأنثى على ذكر. إنه مستقبل البشرية بامتياز، لأنه كذلك، لا بد من أن يفعل فعله العميق في تشكيل الشخصية الروائية النسائية، مهما يكن دورها في الرواية، وسواء أكانت مثقفة أم عامرة أم تمارس السطوة الذكورية.

● في رواية (مجاز العشق) لعبت بمفردات الحب - حب - العشق - عشق. وكان للتعريف شأنه وللتفكير شأنه. أي حب نشدت وتنفذ كتابة وعيشاً؟

♦ أسألي سعدا من رواية (ينداح الطوفان)، أسألي رائدة وماريّا من رواية (المسلّة)، أسألي نجوم الصوان وياسمة وصبا العارف وريّا وشهد وهبة من رواياتهن. هن أدرى بأي

حب نشدت وأنفذ في كتابتي وفي عيشي. ولكن بوسعي أن أقول إنه نشدان واحد في الكتابة وفي العيش، دون أن أنكر أنني أجنن في العيش وأتخلف وأتردى عما في الكتابة. وما أنك تذكرين (مجاز العشق) والتعريف والتفكير، يهمني أن أشير إلى أن التجربة اللغوية في هذه الرواية هي التي أعادت تشكيل مفهوم الحب ومفهوم الجسد ومفهوم المعرفة والنكرة. لقد جئت إلى هذه الرواية غير بري، أي جئتها محملاً بنظر عمره عشرات السنين، لكن التجربة اللغوية، بل وتجربة البناء برمته، فطعت فطعها في النظر الذي كنت أحمله. ورغم ذلك، ورغم كل ما سبق (مجاز العشق) وما تلاها، ما أنا حائر في الجواب على هذا السؤال. ها أنا أغمغم وأتلعثم وأفكر وأرغب وأخاف وأمتلئ روحاً وجسداً، فهل لهذا علاقة بالحب أو بحب؟ هل له علاقة بالعيش أو بالكتابة؟

● بين الروائيين كثيرون يكتبون النقد أيضاً: جبرا إبراهيم جبرا ومحمد براءة وواسيني الأعرج والياس خوري وإدوار الخراط... وفي حالات غير قليلة يأتني التفتّيز للرواية أقوى من النص نفسه. هل عانيت مثل هذا المأزق أو التحدي؟

♦ لا أظن، فأنا كما لا أفتأ أردد، مريض بالانفصام، مريض بالازدواجية على الأقل. ولذلك لست ناقداً البتة عندما أكتب الرواية، والعكس ليس صحيحاً.

لقد واجهت هذا التحدي إلى النهاية في رواية (مجاز العشق)، حيث فكرت الرواية بنفسها، وقلبت مفهوم الرواية على وجوهه الكبرى والصغرى واللا متناهية، ولا أظن أنني (نظرت) للرواية في غير (مجاز العشق)، هذا إن كان ما فعلت تنظيراً، بل لا أظن أنني نظرت لأمر ما في رواية ما. وهذا لا يعني ألا تفكر رواية ما في قضية ما أو أكثر، هل نعود إلى سبق من القول في فكرية الرواية وفكرنتها؟

● ربما كنت أكثر من يتابع كتابة تجربة الجيل الجديد روائياً ما الذي يمكنك قوله في هذه التجربة؟

♦ عندما بدأت أحاول النقد كنت أحاول معرفة ما يكتبه جولي من الرواية. كنا جيلاً شاباً جديداً، وكان غيري من النقاد الطالعين مثلي أو من السابقين واللاحقين، يولي عنايته الكبرى للخصوص المعكوسة، للنجوم، لما أنجزه الأوائل، بينما كانت تشغلني الكتابة التي أعاصر. ولأن جولي قد شاع، وتكرس من إنتاجه ما تكسر، وتبدد ما تبده،

ولأن جيلاً آخر أو أكثر قد أتى، تابعت العناية بما أعاصر من كتابة هذا الجيل. وكما في البداية، أراني اليوم مهموماً بمعرفه ما يحققه الآخرون، لأعرف نفسي وروايتي، لأعني بالإنتاج الجديد ولأتجنب عثراته إن أمكن.

وحسبي أن أشير الآن إلى أوهام كخبرات من الكتابات اللواتي يقعن في شرك اجترار التجربة الذكورية وهنّ يصدعننا بالكتابة النسائية والنسوية وما أدراك، حسبي أن

أشير إلى الاستسهال اللغوي الذي أراه في كتابات كثيرة من شتى البلدان العربية، للكتاب والكاتبات هذا الاستسهال، مع ما ألاحظه من ضجيج التجريب وهجانيته، خطر حدرت منه وأحذر، كما حذرت وأحذر من تكرار العرس الروائي (يقولون زمن الرواية) لما كان في الشعر الحديث، حيث عجل بأزمة الحدائة الاستسهال والتجريب المجاني والترجسية ودعوى قتل الآباء وتجاوزهم والوهم بأن تاريخ الشعر أو الرواية يبدأ مما كتب فلان أو فلانة وإذا كنت قد بدأت بالإشارة إلى هذه السلبيات والمخاطر، فهذا لا يعني التقليل من شأن الإنجازات التي يحققها كثيرون وكثيرات من الجيل الجديد، وهو ما احتفيت به فيما أكتب من النقد في الصحافة وفي الأبحاث منذ أكثر من خمس سنين.

● بعد كل ما كان من منازل كتابتك مع الرقابات، وبعد الاعتداء الجسدي الذي تعرضت له قبل أكثر من ثلاث سنوات، أين أنت الآن فيما تكتب وفيما تعيش؟

✦ أرجو أن أكون قد غدت أكثر وعياً لما أعيش ولما أكتب. وأزعم أني الآن أكبر شجاعة ومقدرة على المواجهة، على الرغم من أن السنين تقرب مني وأنا أنأى عنها وعلى الرغم من كل ما يقال في سومات الزمن الذي نعيش، أحسب أن حسن الحظ هو الذي وفر لي أن أكون في هذا الزمن.

لست من الذين يتباكون وهم يشيخون على الزمن الجميل الذي عاشوه. الجميل في الأمس وفي اليوم وفي الغد. ولئن كنت لا أوفر سبيلاً في الكتابة أو في العيش لهتك عورت هذا الزمن - وما أكثرها وما أقبحها وما أقواها وما أخطرها - لكنني سعيد بأن أكون في لجة النهر الجارف، نهر المعرفة

والعولة والمعلوماتية والاستنساخ وقيام الدول وانهيار الدول. هذا زمن استثنائي لا يوجد التاريخ بمظه (كل مدة ومدة)، فلماذا نجبن أو نترفع عن الخوض فيه حتى أذاقنا؟

فليمنع من يمنغ رواية. وليكشّر هذا الوحش وليغافك فجراً على باب منزلك ليضرب، وربما ليقفل. لقد عرفت الخوف بعد الاعتداء عليّ أياماً - نعم: أياماً فقط - لأول مرة على هذا النحو الكاسح والفاجر ولكنه سرعان ما تبدد. ولا ريب أن

أصدقائي وكل من تضامنوا معي قد كانوا عوناً في البرء من حصى الخوف. ولكن هل كنت برئت لولا أنني عشت التجربة إلى أقصاها، ولولا أنني واجهت جسدي والكاوس والخوف وجهاً لوجه؟

منذ شبابي إلى هذا اليوم وأنا أرى جسداً يذهب إلى الموت اختاراً وجسداً تطلعه رصاصاً أو إعصار أو سيارة مفخخة أو تعذيب المعتقل أو السرطان أو.. وعلى الرغم من تطقي بهذا اللغز المسمى (الروح) إلا أنني لا أرى أمامي إلا هذا اللغز المسمى بالجسد، وهذا اللغز المسمى بالكون.

أحياناً أتمنى لو كان لي إيمان سواي بالتقمص وإزاء كل ذلك هذا هو الزمن، هذا هو الجسد، هذه هي الكتابة ما أحلاها ما أحلاها بطلوها ومراً. أما من يراقب الناس فسيموت هم - كما يقول المثل -

لتبقى كتابتي وكتابة غيري من المنشقين والمارقين والحالمةين. وأما من اعتدي أو يعتدي على جسدي وعلى روحي، فسأحاسبه بالقانون حساباً عسيراً ذات يوم أت لا ريب فيه. وما أنا أفهقه شامخاً ومنصراً

● على وقع السلام والظلام. وكما عبرت في كتابك (الثقافة بين الظلام والسلام) يصطخب الرهائن والمستقبل، وتصير الكتابة مثل العيش، وما هي المقاصل الكبرى فتأدي سقوط بغداد.

الإرهاب، الإصلاح. فيماذا تجيب؟

✦ أمام جيروت وديمومة الديكتاتورية تساملت ولا زالت أتساءل: هل كان سقوط بغداد محتوماً كي يسقط الديكتاتور؟

لقد زرت بغداد مرة واحدة في مطلع ١٩٧٢، ومنذ حين قصير أخطط للإقامة فيها شهراً أو شهرين. لماذا؟ لأن عليّ

كل أصولية هي رحم للإرهاب، مثلها مثل الفقر والاستبداد. لا فرق جوهرياً بين أصولية في إسرائيل أو أفغانستان. لا فرق بين أي ممن يتسترون بالمسيحية أو الإسلام أو اليهودية وينشرون الذعر والخراب والقتل بالطائرات أو بالسيف، بالحدائة وما بعدها أو بالتخلف والتخلف

الإصلاح على مستوى المعارضات كما على مستوى الأنظمة.

في مساهمة المواطن المتواضعة في الإجابة على نداء سقوط بغداد والإرهاب والإصلاح، كتبت ما كتبت في الصحافة. ولئن كنت قد جمعت من قبل ما كتبت في السلام وفي الظلام في كتاب (الثقافة بين الظلام والسلام - ١٩٩٥) فلست مواظباً على هذا النوع من الكتابة ولا متمكناً. ولذلك حاولت في السنوات الأخيرة متابعة التعبير الروائي عن الديكتاتورية وعن الإرهاب وعن حقوق الإنسان. وقد اجتمع لدي من هذه المتابعة ما شكّل مخطوطة كتاب سهصدر في العام القادم وعنوانه (الرواية العربية والمجتمع المدني). والأهم من ذلك هو أن الإصلاح وسقوط بغداد قد شكلا سداة ولحمة روايتي الجديدة (درج الليل... درج النهار)

● ومع روايتك الجديدة أتراك لك الختام.

❖ لا يتخطى الفساد الناشب. أشرس وأعم. فقط بالجامعة أو القضاء أو الضرائب أو البنوك، بل بالروح، بالقلم، بالفسوة والنفاق والكلب...

وكما بدأت الكوارث جراء هذا الفساد العميم تظهر في الحروب وفي الاقتصاد، بدأت الكوارث الاجتماعية والروحية. مرة أخرى: إنه زمن استثنائي.

منذ سنين انهار في سورية سد زيزون، فرس لي علامة فارقة وكبرى لرواية ستناي طوفان نوح. وقبل ذلك ويعدده صدح في سورية خطاب الإصلاح، لكن الخطي كما يقال مترددة وبطيئة ومرتبكة ومحدودة، بينما يزداد الفساد استشرافاً وشراسة. وهذا خط آخر نادى الرواية الجديدة ونادته. ومنذ سنة كان سقوط بغداد، وهكذا صار للرواية الجديدة إيقاع جارح.

بالاشتباك مع كارثة زيزون ومع كارثة الفساد ومع كارثة بغداد نادى الرواية الجديدة شطراً من الفسيفساء المجتمعية والدينية. هو المعنوي باليزيدية. أما الجسد الروائي لكل هذا الاشتباك فهو المرأة. هو إعادة تشكيل الجسد الأنثوي في لغة أخرى ويناء آخر، في شهادة جديدة على الراهن ونداء آخر لمستقبل آخر. إنها الرواية الجديدة (درج الليل... درج النهار) كخطوة تالية. فيما سميت قبل قليل بالمشروع الروائي الثاني الذي بدأ برواية (مجان العشق).

أن أكون هناك، وأعاين باللموس سؤال سقوط الديكتاتور (بعد خراب البصرة). كما يقول المثل

لقد أوصلتنا الديكتاتورية إلى عنق الزجاجة، كما أوصلت نفسها وما يزيد عنق الزجاجة عسراً وضيقاً هو هذا الذي أوصلت للعالم إليه ديكتاتورية الإمبراطورية العظمى، كأن لم يكفنا ما كان في فلسطين عام ١٩٤٨ لتأتي بغداد عام ٢٠٠٣. وهنا يأتي في الصميم سؤال الإرهاب. هؤلاء الذين يتجلّبون بأي دين، ينشدون ديكتاتوريتهم، ويهدمون الأخضر واليابس، هؤلاء هم استفاقة الوحش في الإنسان، كما هي استفاقة هذا الوحش بالأسلحة الذكية والحروب الوقائية أو الاستباقية.

الوحش هو الوحش، في الديكتاتورية وفي العولمة وفي الفتنة، سواء كانوا إرهابيين أم جيوش الإمبراطورية. والأس الحضاري والإنساني في الكتابة كما في العيش، هو تعرية هذا الوحش كخبرة إلى الغلاص منه على طريق الجبلية الإنسانية الطويلة الشائكة.

كل أصولية في رحم للإرهاب، مثلها مثل الفقر والاستبداد لا فرق جوهرياً بين أصولية في إسرائيل أو أصولية في أفغانستان. لا فرق بين أي ممن يقتسرون بالمسيحية أو الإسلام أو اليهودية وينشرون الذعر والفرار والقتل بالطائرات أو بالسيف، بالحدائث وما بعدها أو بالتخلف والتخلف. وكل ذلك يقفد سؤال مقاومة الاحتلال ومقاومة الاستبداد في العالم كله. إنه زمن استثنائي حقاً، وما هنا يأتي في الصميم سؤال الإصلاح.

وهذا هو مشروع الشرق الأوسط الكبير ينادي بالإصلاح ليفصل المنطقة حسب مسطرتة ومصالحه وديماغوجيته، كلمة حق يناد بها باطل.

والديكتاتوريات تنادي بالإصلاح يا ما شاء الله! لقد بات الإصلاح ضرورة للديكتاتوريات بعدما جفّت دماؤها ونخرها الفساد. ولكن لا هي ولا حليفها وسيدها صاحب الإصلاح العالمي، مهمومين بالمواطن إلا بقدر ما تقتضيه مصالحهما. وعلى الرغم من ذلك، فللمواطن مصلحة في أي درجة من درجات الإصلاح، بعدما استشرى التعطيل السياسي والخراب الاقتصادي في المجتمع ولكن قبل ذلك ويعدده لا بد من الإصلاح على أي مستوى: التعليم والمرور والقانون والدستور والإدارة و... لا بد من



خالد المعالي

القصيدة ليست مجرد أنشال أو خلق لغوي بل تحبيراً عن مناقشة حياة ما لا نستطيع أن نكتبه شعراً يفرض نفسه نثراً

حاوره: صالح دياب*

أصدر الشاعر عدداً من الكتب الشعرية والنثرية صحراء منتصف الليل ١٩٨٥، في رثاء حنجرة ١٩٨٧، عيون فكرت بنا ١٩٩٠، دقات الفاتر ١٩٩٢، يوميات حرب ونصوص أخرى ١٩٩٣، خيال من قصب ١٩٩٤، الهبوط على اليابسة ١٩٩٧، العودة إلى الصحراء ١٩٩٩، حذاء ٢٠٠٢، فضلاً عن ترجمته وتقديمه. غزيريد بن ١٩٩٧، باول تسيلان ١٩٩٩، إضافة إلى انطولوجيا: بين «السحر والإشارة»، الشعر العربي منذ عام ١٩٤٥ حتى اليوم باللغة الألمانية، وباللغة العربية ٢٠٠٢ هذا وقد ترجم العديد من المجموعات الشعرية العربية إلى اللغة الألمانية، بالاشتراك مع آخرين، للشعراء: بدر شاكر السياب، سعدي يوسف، سركون بولص، عبد الوهاب البهائي، أنسي الحاج، محمود درويش، محمد الماغوط، أدونيس، محمود البريكان.

وحاز على العديد من الجوائز الأدبية في ألمانيا. كما صدرت بعض أعماله مترجمة إلى الألمانية. هنا حوار مع خالد المعالي:

.. في مجموعتك الشعرية «عيون فكرت بنا» ثمة سعي لكتابة قصيدة بوصفها كسوراً. هل تحدثنا عن هذا التوسل الشعري، وعلاقته بوحدة القصيدة ككل؟ هذه المجموعة التي تضم نتاج عشرة أعوام شعرية، كتبت خلال فترات الخروج من العراق، ثم الطوفان في بعض المدن الفرنسية، في أوضاع تنشر وجوع، وأنواع الإقامة في الملجأ بألمانيا، والسنوات التي تلت الخروج من

ليس خالد المعالي شاعراً فحسب، بل إن هذه الكلمة تضيق عليه، إنه تجربة كاملة. فهو وريث جيل من الشعراء العراقيين تشتتوا في أصقاع الأرض، وصار لكل واحد منهم مسعى شعري وحياتي مختلف، قد يتقاطعان، وقد تسكت التجربة. تجربته وجيز لمن مختلفة عربية وأوروبية. مدن مر بها وعبرت نكراها شعره ونثره. قصائده التي يحفر فيها، عميقاً، في اللاشيء هي على جانب منها معطى لهذه التجربة. وفيّ هو للشعر. لم ينقطع عن الكتابة أو يتوقف ضمن فضاء لغوي ويثلي غير عيين.

يقيم فيه منذ عام ١٩٨٠ هناك في كولونيا في ألمانيا سيؤسس الشاعر منشورات الجمل عام ١٩٨٣ وسيصدر عنها بين عامي ١٩٩٠ و١٩٩٣ مجلة فراديس ومجلة عيون عام ١٩٩٥.

* شاعر يقيم في باريس

والشباب. وكل هذا الجفاف بكل دلالاته قادم من هناك، أي هناك نوع من الاشتغال على التاريخ الشخصي، وذلك بعد أن بعثت السنوات حوالي عشرين عاما، عدت إلى ما هو ماضٍ، لكي أراه من جديد، لكي أسوغه وأتأمله. أما الجانب الثاني، وربما هو جانب طبيعى، وهو نوع من التعويض عن فقدان. فقد تركت أحضان القرية وأنا مراهق. إنه نوع من الحنين.

« في قصائدك تفوح روائح الذاكرة، مع ذلك لا نجد الماضى بتفاصيله الصغيرة طافيا على سطح القصيدة. كيف استطعت التخلص من سطوته داخلها؟

أعتقد أن الكتابة الحقيقية والتي تركز على ما هو تاريخي، أو أسطوري عليها أن تستعيد به شكل شعري، أي عليها ألا تكرره وإنما أن تتحرك بقوة، وتكون حية. الآن وهنا، وليست مجرد إعادة سرد، كما فعل أدونيس في الكتاب الذي هو كتاب ثقل الظل والخطر

« تحضر في قصيدتك حيوانات معينة. إلى أي حد يمكن تحميلها إشارات وجودية شخصية؟ ماذا أردت أن ترسل عبرها؟

هناك حيوانات صحراوية في قصائدي، ربما لأنني ابن بيئة صحراوية، لذا لها حضور أكثر من غيرها، وهي تحضر في القصائد ليس بصفتها جزءا من الذاكرة فحسب، وإنما بدلالاتها الأخرى، الأعلى ودلالاتها، والكلب ودلالاته. كذلك الحصان والذئب والطيور، وهي بشكل عام أشياء أو حيوانات تفرض نفسها بنفسها، سواء بصفتها جزءا من الذاكرة، أو ذات مدلولات أخرى.

« (لحذاء)، و(العودة إلى الصحراء)، و(صحراء منتصف الليل)، عناوين مجموعات شعرية لك. لماذا هذا السعي الحثيث إلى الرمل؟ ما الذي يدفع بالقصيدة إلى هذه المطارح الموحشة، برأيك؟

يمكن أرجاع هذا إلى التجربة وليس اللغة. فالتجربة كما أعتقد هي التي تكون اللغة بهذه الصفة، وما تدعوه بالتصحر في «عيون فكرت بنا» عائد إلى تصحر في العلاقات البشرية ضمن تجريتي الشخصية آنذاك. إنها صحراء البشر كما يدعوها بود لير. هناك كنت أجد نفسي. في حين أن العوالم في العودة إلى الصحراء، بغض النظر

الملجأ، وبداية التواصل مع حياة أخرى مختلفة. يمكن اعتبار هذه النصوص تعلمات منخفضة أو صرخات عالية، أو مجرد تعبير عن حالات الإقامة المختلفة على الأرض، أي أنها التعبير الأكثر واقعية عن كسور هذه الإقامة وأوجاعها.

« تحاول حياة شعرية، تتبدى على شكل جمل منقطعة مخنوقة، مع ذلك نجد توازنا ما بين الحركة الشعرية والاشتغال اللغوي، ما رأيك؟

هذا التوازن الذي تحدثت عنه شيء إيجابي القصيدة كما أراها، الآن، يجب ألا تكون مجرد انفعال أو مجرد خلق لغوي، بل منتوجا حيا، وتعبيرا عن أشياء معاشة وبالتالي إن الإسراف في اللغة أو في العواطف سوف يؤدي إلى إلغاء هذه المعاشة، أو ما يسمى بالجانب الحيوي فيها. على القصيدة أن تكون ابنة وقتها، وأن تعكس تجربة كاتبها وكاتبتها الحيتين، سواء كانت تستلطق ما هو حاضر أو ما هو تاريخي أو أسطوري. بالتأكيد لا وجود لقرار مسبق في القصيدة التي ذكرتها، ذلك أني أكتب القصيدة دون تخطيط ولا غير

فيها إلا الشيء البسيط، فيما بعد، هذا إذا احتفظت بها

« التشكيلات الفانتازية التي تحول على تفاصيل المنفى، هي الأخرى موهبة لصالح هذا الاشتغال الشعري، إلى أي حد برأيك يمكن الذهاب إلى هذه المنطقية، مع الحفاظ في الوقت نفسه على هذا التوازن؟

إنني أحاول أن أكتب قصيدة وليدة الواقع وابنته، وليس تصويرا له. تجمع ما بين المرني واللامرني، وليس هناك من استغراب في أن يساهم اللامرني في القصيدة، أي أن تكون هناك موسيقى تصويرية بحيث نرى القطار والطاولة والإنسان الجالس ولكننا لا نرى العازفين.

« في مجموعتك «في رثاء حنجرة» جفاف. لكن مع ذلك لا ينفث هذا الجفاف من الصور الذهنية، بل على العكس يتوازى وينبثق من طبيعة الاشتغال الشعري نفسه ماذا عن بحثك الشعري في هذا المجال؟

ربما هناك سببان في الحقيقة لذلك. الأول وهو الأساسي هو أنني أستمع حياة شخصية، أو محطة كانت في الماضي، استعدت في هذه القصائد عوالم الطفولة

المؤثرات الأخرى، لها وجود أساسي، يمكن أن تراه في «عيون فكرت بناء» وفي الإهداء. فقد أهديت الكتاب إلى طائر العنق، وهو طائر موجود لدينا أيضاً، وقد عاشته خلال نزاهاتي الطويلة في الغابات الألمانية، التي لها وجود أيضاً في القصائد، حيث يحظى الخريف بوجود أساسي. ونحن في العراق لا نعرف الخريف بصيفته الأوروبية، التي تحيل على منقوج ثقافي أوروبي كبير متعلق بهذا الفصل.

أيضاً هناك عالم يتغير وهو الحضور الرمزي للمطر، الذي هو رمز الخصب في العراق، في حين أنه هنا وضمن الاستخدام العام في أوروبا ذوودالات أخرى، وعلى الأقل لا يبعث على الفرح.

« في مجموعتك «في رثاء حنجرة»، باكراً ذهبت إلى التحرر من الإرث البلاغي، ورمي الخطابية في مواقعها الأساسية. هل تحدثنا عن ذلك؟

بطريقة غير مباشرة كنت أرثي من يرثي. أرثي هؤلاء الصارخين الذين يتصورون أن الصرخة تعبير شعري، وأنها القصيدة التي تملك دلالة ووضوحاً وإشارة إلى حدث لا يستطيع صاحب الحنجرة التعبير عنه. أردت أن أستهزئ بكل الشعر النضالي البطولي، وأنا في تلك الفترة كنت أعيش الفاقة وتقرباً كنت أفئات من المزلة.

« العيون، واليد، والتلويع، مفردات تتكرر دائماً في قاموسك الشعري. ماذا يمكن أن يتكثف شعرياً ووجودياً، بالنسبة لك، عبر العين والنظرات التي تتكرر في «عيون فكرت بناء». مثلاً؟

ثمة العيون، وأكثر منها هناك اليد والتلويع، إنها لقطات مأخوذة كما هي من السيرة الذاتية. اليد باعتبارها دليلاً إلى السلام مع الآخر، والتصافي معه. ولكن كل هذه الأشياء التي تحيل على مواقف متعددة خصوصاً، العيان اللتان نراهما خلال شبك أو من وراء حجاب، أو عيني الضحية. التقاطات مرئية عابرة تم القبض عليها واستعادتها في زمن آخر، ومكان مختلف، من قبل الكاتب الذي يحاول أن يصف ويرسم لنا عالماً افتقده « أشعر أحياناً كما لو أن مشاهد الطفولة يتم

عن أماكن كتابتها، كالشارقة وأبو ظبي، هذه الأماكن ساهمت في استعادتي جزءاً من المشهد البيئي الذي افتقده. ففي «عيون فكرت بناء» ثمة تجربة خارجية وروحية أيضاً. وفي العودة إلى الصحراء تجربة شخصية تعود إلى سنوات التكون الأولى، فتضاريس التجربة تفرض على الأغلب طبيعة اللغة التي ستكون عليها القصائد.

« ما الذي يدفعك كشاعر أن تصدر كتباً نظرية؟ كأنك لا تستطيع أن تقول كل شيء عبر الشعر؟

أنا أمارس هذه الكتابة في شكل مستمر. لأن هناك الكثير من الأشياء التي لا نستطيع أن نكتبها شعراً، وتفرض نفسها علينا ننثر، أو ربما الكتابة النظرية محاولات

فاشلة وتنفيس عن رغبات سرية غير معلنة في كتابة قصة أو رواية. لقد قرأت أوليس لجيمس جويس، وأنا أحلم بكتابة رواية هائلة دائماً. وكل هذه المقطوعات النظرية البسيطة التي نشرتها، ولم أنشرها هي تنفيس فاشل عن هذا الحلم بالمعقوفة. « تطل في قصيدتك إشارات تحيل على السيرة الذاتية، في شكل غير مباشر. هل تعتقد أن الشعر يمكن أن يؤدي وظائف محض نظرية دون أن يخسر شيئاً؟

هناك مقولة تقول أن كل رواية هي نوع من السيرة الذاتية. في القصيدة يمكن أن يستند الشاعر بكل تأكيد على سيرته الذاتية لكن السيرة الذاتية هل

هي سيرة الشخص مع ذاكرته ومجموعته البشرية؟ هل هي السيرة التي تستلحق الطبيعة وماضي الطبيعة؟ هذه قد تكون ألفاظاً. ولكنها أشياء واقعة لدى جميع الشعراء. هناك شعراء جاهليون يتحدثون عن دول وممالك في الجزيرة زالت منذ أزمان. أي أن هؤلاء الشعراء يستندون إلى الذاكرة الجمعية أي السيرة في شكل عام.

« تنقلت في أماكن عدة، مع ذلك لا يحضر المكان في شكل مباشر في قصيدتك. ما تأثيره على شعريتك؟

علي أن أقر بأن للأماكن جميع التأثيرات ظاهراً أو باطناً في عمل الشاعر الذي يعيش في هذا العالم. بالنسبة لي ساهمت الأماكن التي عشت فيها، وهي أماكن ربما لم تظهر في شكل علني في قصائدي، لكن حالها حال كل

وفي مرابع اللغة الألمانية التي لم أحبها أبداً. فأنا كنت أحب الفرنسية والإيطالية، لكن ظروفنا جعلتني أقدم هنا، وأتعايش، وأهتم وأتذوق الألمانية. ما يعطيك إياه الغتراب اللغوي، هو أنه يجعلك تغور عميقاً في لغتك الأم، وتكون أكثر تجذراً فيها، وأكثر تواصلًا معها، وتحاول أن تعقد مقارنات لا تنتهي مع اللغات الأخرى. وهذه المقارنات تجعلك يوماً بعد يوم في اكتشاف دائم لمزايا لغتك الأم.

•• فمت بترجمة شعراء سبق أن ترجموا. ماذا تغير عملية إعادة الترجمة برأيك؟

لقد ذكرت نموذج باول تسيلان، وترجمته عن اللغة الألمانية، إذ لم يترجم له عنها سوى قصائد معدودة، على أصابع اليد الواحدة، ثمة ترجمات أخرى لشعراء من لغات غير الألمانية، والذي يعرف شعر باول تسيلان كم هو صعب، يعرف بأن كل ترجمة عن لغات أخرى محكوم عليها بالفشل والترجمات التي تذكرها تمت عبر لغات ثانية، ولم تعدد قصائد قليلة في حين أن ترجمتي جاءت عن اللغة الأم وهي ترجمة شاملة لشعر باول تسيلان وتقع في ٣٠٠ صفحة تقريبا وقد عملت عليها عشر سنوات

•• ما هي الصعوبات التي تواجهها في عملية الترجمة من وإلى الألمانية خصوصا بالنسبة للشعراء؟

في كل ترجمة ثمة صعوبات. فلكل لغة مميزات. ولكل شاعر مميزاتة الخاصة. يجب الوصول إلى نص يحتفظ بأكبر قدر من ذلك، وأن ينقل أكبر جزء ممكن إلى اللغة الأخرى. بدأت عملية الترجمة منذ عشرين سنة خلت، ولم يكن ثمة عمل مستمر. فترجمة الشعر العربي إلى اللغة الألمانية قليلة، ولا وجود لاهتمام حقيقي بهذا الأمر. أما الآن فالأمر مختلف كثيرا، وقد أنجزت العديد من الكتب الشعرية العربية المعاصرة، فورد أقل لمحمود درويش هو الآن في طبعته الثالثة، وبدر شاكر السياب في طبعته الثانية، والبياتي أيضا. بالطبع أنا أنجز هذه الترجمات بالاشتراك مع مترجمين آخرين، وقد كتب عن هذه الترجمات في أهم المجلات والصحف الألمانية

وضعها دون فصلية شعرية في القصيدة. ما رأيك؟ إنها مشاهد طفولة كاملة، مأخوذة من الذاكرة، دون أدنى اشتغال عليها.

تلويحة يد من خلف الشباب، تكفي لكي تكون شعرا خالصا.

الشاعر حاله حال الطباخ، الطباخ الذي يأتي بالمواد الأولية ويجهز لنا طبقا ساهرا، من أين خلق هذا الطباخ هذا الطبق الساحر؟ من أشياء في هذه المشاهد كتلويحة اليد والعينين والأفق إلخ.

فالشاعر حينما يدخل المشهد داخل قصيدته، عليه أن يكون قد أنجز وطبخ هذا المشهد داخلها. والقصيدة ليست مجرد تجميع أو تراكم صور متعالية أو مواد أولية.

•• شعرية وسرد الماضي، واستنطاقه شعريا.

كيف برأيك يمكن التخلّص وفصل التاريخي عن الشخصي داخل التجربة نفسها؟

في المجاميع الشعرية الأخيرة حدث أن استنطقت الحياة الأولى، ولم أستنطق ما هو تاريخي، بل ما هو شخصي. فبعد مجموعة العودة إلى الصحراء جاءت مجموعة حذاء، أي بالمعنى الرمزي عدت إلى بلدي الأصلي، وحين استقر الأمر بي، هناك، أخذت أجد. ما يعني كتبت شعرا من بعض ما عشت سابقا، معجونا بدماد التجربة، ليس هذا استعادة بالمعنى السريدي، سرد ما حدث، وإنما أن أرى وأسمع الآخر الذي هو القارئ أو أنا نفسي.

مشاعر وأغنيات، كانت تخطر في ذهني. أردت أن أغني كالحادي الذي كنت أسمعه وأراه وأنا صغير.

•• تعيش في ألمانيا وترجم من الألمانية لشعراء هل من علاقة شعرية ومماثلة حيائية تربطك بهم خصوصا الشاعر باول تسيلان؟

أشكر على هذا السؤال، بالطبع لا أستطيع أن أقارن نفسي بباول تسيلان فعلاقته باللغتين الألمانية والفرنسية تختلف كثيرا عن علاقتي باللغة الألمانية والعربية، فباول تسيلان تلقى محبة الألمانية، لغة وأدبا عن طريق أمه، وقد قتل الألمان والدي. أي أنه كتب بلغة قتلة عائلته، هو الشاعر الروماني. أما علاقتي باللغة الفرنسية فقد كانت ضعيفة بحكم الدراسة والانهمام الأدبي. في حين أنني أكتب بلغتي الأم، وأعيش في ألمانيا.

والحرية

شربل داغر*

تبدو صورة «الحدود» مناسبة للحديث عن «الفن والحرية»، أي عن علاقات الفن بما يحرمه، أو يهدده، أو يمنعه، أو يراقبه وغيرها من الممارسات المقيدة له. فما الحدود؟ هي خط مادي يعني، لغة وقانوناً واصطلاحاً، التمييز بين حيز وآخر، سواء بين البلدان والمقاطعات أو غيرها من المساحات مما يقع فيها الفصل وتعني «الحدود» أيضاً التمييز بين حيزين مختلفي الطبيعة، بين حيز عيني وآخر محجوب، أو بين حيزين مختلفي القيمة والحجم، بين حيز «الأقوى» و«الأسمى» و«الأعلى» و«الأب» وبين حيز «الأضعف» و«الاحط» و«الاسفل» و«الابن»، الى غير ذلك من صفات التمايز الذي يشكل موضوعاً لتراتبية مطلوبة بين البشر، ولو انها تتوغل بقوى خفية أحياناً



فهذه «الحدود» تعين عادة خطأ قد يكون طبعياً بين الدول على سبيل المثال، عند حدود جزيرة أو ممر نهر أو غيرها من الحواجز الطبيعية الفاصلة.

وقد يكون الخط موضوع مفاوضات أو فرضاً، لا يحد أساسه في أي شأن طبيعي، بل في الفرض أو الاتفاق. و«الحدود» تعين أيضاً فواصل بين مناطق في التصورات والاعتقادات والأفعال والأقوال، مما يجوز (أو لا يجوز) مسه أو التعرض لله، أو تجاوزه، أو التلطف به، أو إخراجها من الظن الى الفعل. وفي ذلك نجد المعنى الثاني للفظ «الحدود» في العربية: بلوغ النقطة الأبعد في حيز محدد. ذلك أن الفصل بين المناطق وتأكيد التراتبية بالتالي، لا يقوى على أن يكون فعلاً من دون قوة مادية وعنيفة تحرسه وتثبتها، ويؤذيها حراس مولعون بتأكيدده، بالاستنفاد أحياناً الى اعراف

* شاعر وأكاديمي من لبنان

بين المناطق الاعتقادية كيف لا، ونحن لو تحولنا في عدد من المناطق الانسانية التي وقعت فيها ممارسات ووقائع لفصل «الحدود»، لوجدنا انها حافلة بالشواهد على انتقالات الحدود هذه، بين ثقافة وأخرى، بين طور تاريخي وآخر، وضمن الثقافة الواحدة. وقد انتهيت الى رسم أربعة انتقالات أو أربع محاولات لرسم حدود في المعتقدات والفنون

لوعدت الى الكتابات القديمة، في الاغريقية والعربية، لوجدت أن لفظ «الجن» (GENIYS)، مشترك بينهما، ولعله من اصل يوناني اعتمدته العربية (ثم اللغات الهندية-الأوروبية نقلاً عن اليونانية)، ويعني في هذه اللغة أو تلك «القاتل»، قبل أن تتفرع منه دلالات قرنته بـ«العبقري» و«الجنون» و«التميز» وغيرها. هو «القاتل» إلا انه هو الذي يمد غيره، الشاعر تحديداً، بالكلام «البليغ» و«النفيس»، الذي يميزه عن الكلام «العادي» و«المشترك» بين البشر. كلام منفصل عن غيره، ومعين على انه الأجل والأسمى

والأصح. كيف لا ونحن نعرف أن عدداً من الشعوب لم يتأخر عن قتل الشاعر، بل العراف، الذي كان يخطئ في أقواله، أي تنبؤاته. فنحن نخبين في هذا الطور تعايشاً وتنافساً ثم انفصالاً بين «الكاهن» (والعراف والساحر) وبين الشاعر، يؤدي الى احتلال الثاني وظيفة الأول

ما يعنيني قوله، والانتقالات اليه، هو كون الشعراء القدامى طلبوا عبر الجن «اختراق» الحدود التي كانت تفصل بين عالم البشر وعالم الغناء (حتى لا أطلق عليه تسميات أخرى): أن تقول شعراً متميزاً

يعني أنك تجلبه من مكان لا يصله احد («وادي عبقر» في الجاهلية العربية)، ولا يقوى على اجتياز حدود أي كان، بل توجد قوى وسيطة، هي «الجن» تحديداً، التي تنقل الكلام من الحيز الخفي الى حيز البشر. كلام مهوور بقوة الفرق التي تسهل قوى غير بشرية، قد تكون مسموعة من دون أن تكون مرئية، مثل العديد من المخلوقات التي عرفتها اساطير الشعوب عن أنصاف الحيوانات- أنصاف البشر. هذا ما

نعرفه عن الشعر، كما عن الغناء، في عدد من الاساطير القيمة (مثل اسطورة أورفيوس)، والتي تحدثنا عن «أصوات» لا مثيل لها، متميزة، أي من صنع الجن، ما لا يقوى البشر على فعله. هذا ما أجدها في العربية القديمة وأخبار الجاهلية واعتقاداتها، بين الشعر والجن، وبين الغناء والجن. وهذا يصح في الغناء كما في العرف: «العزيف: اصوات الجن



واتفاقيات ومعاهدات وقوانين. فنحن لا ننتقل من حدود الى اخرى من دون جواز سفر، من دون تأشيرة في غالب الاحيان. ونحن لا نقوى، بالمقابل، على التضييق والشراف في الامكنة الواقعة ضمن الحدود الجديدة من دون تبديل العملات. عدا ان الحدود هذه تتطلب وجود سفراء، أي وسطاء، يتم قبول (أو عدم قبول) أوراق اعتمادهم، واللجوء اليهم في حال خرق أحد المسافرين قانوناً قد لا يكون سارياً في بلده، وإنما في البلد الذي حل فيه. كيف لنا ان ننظر الى الواقعين في الصف أمام شرطة الدخول عند الحدود؟ أحتاج الى جواز السفر لكي نكون «موجودين»؟ وماذا لو «سرتنا في شوارع انجلترا وفق القوانين المتبعة في الطرق الفرنسية، أي وفق المسموح به والمنع عنه فيها، لا في انجلترا؟ هل يعني ذلك أننا على خطأ، وأي خطأ بالتالي؟ ما تعني التمايزات؟ ما قيمتها؟ ما تساوي في حساب الطبيعة الانسانية، وفي حساب التدبيرات والقوانين المقررة ضمن حسابات

مخصوصة؟ هل نسير بالمقلوب، أو لا نحسن السير، أو لا نعرف المشي اذا أخللنا بنظام السير في انجلترا؟ ولكن كيف لنا أن ننتجبه الى وجود «الحدود» هذه؟ كيف لنا أن نعرفها؟ هذا ظاهر بين الدول، في خطوط مادية، ملونة أحياناً، تشير الى الفصل بينهما، ولكن كيف نخبين الحدود بين المناطق الرمزية، أي الواقعة في اعتقادات البشر وتمثلاتهم، ومنها الفنون؟

نتحدث، إذن، عن أمرين متلازمين، هما: الفصل بين مكانين طلبا لتمييز واحد عن الآخر، وتعيين المسموح بلوغه في حيز بعينه، أو منع اجتيازه الى الحيز الآخر المطلوب تمييزه.

وتكون الحدود بالتالي، والحالة هذه، صورة رمزية للامكان والقبول، للتمييز والاختلاف، للمسموح والمنع، للحد والفرق، وللرغبة والقانون. وفي آن، فأين تقع الحدود في الفنون؟

أربعة انتقالات لحدود

أفضل الكلام عن «حدود» لأنني أرى أن ألفاظ «الحرية» أو «الرقابة» أو «التحريم» أو «النهي» أو غيرها تحدثنا في نطاقات دلالية، وربما ثقافية واعتقادية، فيما يبقى لفظ «الحدود» مجرداً من دون حملات أخلاقية ودينية، بعد تغير حملاته عن معانيه الاسلامية القديمة. فلنلفظ «الحدود» صالح لتناول الحالات كلها، التي تطلب الفصل وتأكيد القوة

«كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه». ولكن ما الذي «يُبلِّغه» الشيطان للشاعر؟ أو عما يبحث الشاعر في «عبر»؟ كيف يتحقق الاتصال بين الطرفين؟

نجد في أخبار العرب القديمة أقوالاً تضيد عن العلاقات «المحرمة» أو «الخطافة» التي أقامها أعداد من البشر، مثل الشعراء والمقننين والنحاتين والعازفين وغيرهم، مع الجن ولاسيما مع إبليس. وهي علاقات «اجتياز»، عبر وسيط، لمناطق يراد فصلها عن غيرها، أي عن عالم البشر، فلا تقع في متناولهم. كما لو أن العمل اختراق لمنطقة غير منظورة، وللشيطان وحده قدرة اجتيازها، هو الوسيط بين عالمين، بين العيني والخفي. كيف لا يكون وسيطاً متنقلاً، وهو طيف، أي إمكان صورة لا تتحقق إلا بعد قبول الإنسان لها؟ كيف لا

يملك هذه القدرة، ولعنه نفاذ شيء على البشر! إبليس هو هذه القدرة على الاتيان بأعمال، بصورة، ليست لكل البشر، بل لعدد منهم ممن أقاموا الحوار معه، ممن جعلوا أطرافه صوراً، وسواسه أشعاراً. إلا أن هذه العلاقة تخفي بقدر ما تعجب. وهو ما ننتبه إليه في حملات الخوف والفزع والروع التي تتقنر بالجمال في العربية: «السروع: الفزع. راعني هذا الأمر يروعني، وأرتعت له، وروعني فتروعت منه. وكذلك كل شيء يروعك منه جمال أو كثرة». تقول: راعني فهو رائع» (في «كتاب العين» للفراهيدي). وهو ما

نجد أيضاً في تعريف «الهول» و«التهاويل» خصوصاً، التي تعني في آن رزية الوشي والتصوير والسلاح ويجمع الشاعر في صفاته، في العربية القديمة، بين «العفرتة» و«البيطنة» و«الخيث» وهي صفات «مستقيمة»، وهو ما تقع عليه في دلالتها «السحر». تعين، من جهة، «كل ما كان من الشيطان فيه معونة»، وتعين، من جهة ثانية، التوفيق في الأمور القولية، أو «البيان في الفطنة». نفع، إذن، على تعريفات تقوم على حدود من التنازع والتشارك في آن، هي الحدود عينها التي تقضي بعبور الإنسان لحدود، لممنوعات، مخفية بقدر ما هي مرغوبة، خافية بقدر ما هي ساحرة أقول ذلك لأفيد أن «الجن» كان الصيغة الأولى للفنان، هذا «الوسيط» بين عالمين، وهذا المعلق الفئاني النسب. ونحن

ولعبيهم، وكل لعب عزف» (في «كتاب العين» للفراهيدي). وأجد في كتاب المسعودي «مروج الذهب» أقوالاً وأوصافاً عديدة عن هذه الأصوات الخصوصية والمميزة: «أما الهواتف فقد كانت كثر عند العرب، واتصلت بديارهم، وكان أكثرها أيام مولد النبي (صلى الله عليه وسلم) وفي أولية مبعثه. ومن حكم الهواتف أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئي (-). وقد كانت العرب قبل ظهور الإسلام تقول: إن من الجن من هو على صورة نصف الإنسان، وأنه كان يظهر لها في أسفارها وحين خلواتها وتسميه شقاء».

هذا ما ننتبهه في مجال الرؤية أيضاً، حيث إن الجن «يرى» البشر صوراً وأطرافاً لا يرونها عادة، بل قد تصيبيهم «الخطفة» من جراء ذلك. إلى هذا فإن الجن، ومنها إبليس،

تقدم على صنع أعمال، منها نحت الأنصاب وغيرها مما يند أعمالاً متميزة ومجلية للشعر، طالما أنها تأتي بصور وهيئات من مناطق «محظورة».

ونتبين أن للجن مواضعها: لها موضع في البادية، هو «عبيقر» (ورد في القرآن). ولها «منازل» أيضاً «يكهره النزل بها» طبعاً. ونتبين أن الشعراء «يهيمون» في هذه المواضع: فالشيطان «يستهو» الشاعر، بحيث يصبح «حيران هائماً»، ذلك أن الشيطان «فتان» له قدرة على أن «يخيط» الإنسان، أي أن «يمس بأذى»، و«يجنه» و«يخيله»، عدا أنه «يخطر» في قلب

الإنسان، أي يوصل إليه «وساوسه». ونعرف أن الجن، أي عدداً منها، يلازم عدداً من الشعراء: مثل إبليس لامرئ القيس، ومسحل لأعشى وغيرها. والجن «يسترق» السمع، من جهة، أي «يقرب من السماء فيستمع ثم يذيع»، أي وسواسه. كما أن الشاعر يسترق السمع للجن، من جهة ثانية، أي ذهب إلى لقائهم، ويذيع، هو بالتالي، هذه الوسواس. وتسمى العربية هذه العملية «بالفخل» أو «الاستراق»: ونحن نجد في هذا الأمر الأسباب التي أدت إلى تشكيك الإسلام بالشعر وهي أسباب تجد في الاستراق إلى عالم غير منظور انصرافاً إلى السوء واقتراف الخطأ لقد طلب الإسلام القطيعة مع الشعر بوصفه منبعاً اعتقاديّاً، وعدم اعتباره بالتالي مصدراً للمعرفة. وهو ما نجده بيناً في قول ماثور لعمر بن الخطاب:



يصل إليها إلا الوسطاء، وإنما هي في أمكنة بعينها (السماء حصراً) ولا تبلغها إلا في تتبع الكتب المقدسة والتعمق في معانيها.

سنقع في انتقاله ثالثة على حدود أخرى، تقع بين الفنانين والطبيعية، سواء الانسانية أو الجامدة، مع احتفاظ بفكرة «المقاييس» و«المناسبة». وهي انتقاله تصبح فيها للفنون قواعدا الداخلية التي تحكمتها بها، أي محدداتها الخاصة، وهي ما تختلف فيه كل ثقافة وفن عن غيرها من الثقافات والفنون. كما تصبح لها «قوانينها»، لا «محرمانها»، التي ستعين الحدود الواجب احترامها، أو التقيد بها. والقوانين هذه قد تكون أسلوبية (أسس النوع الفني، أو قواعد المقرة)، أو اجتماعية (عدم التعرض لـ«الأخلاق العامة»)، أو سياسية (عدم التعرض للنظام القائم) وغيرها، مما بات في جزء منه خاصاً للمحاكم، أي للأخلاق والرد، والقبول والاستئناف، ومنها ما أصبح بمثابة «الأمفكر به» في ثقافة

ما، أي «أنويتها المخصوصة» التي تجعلها ترى إلى فنونها وأدبها وأساليبها وقيمتها الإبداعية على أنها قوانين العالم بأسره، أو قبلة التطور فيه.

انتقلت الحدود، إذن، وباتت تقوم فوق الأرض، بين أيدي البشر خصوصاً: «الحقيقة» موجودة في «الطبيعية»، الانسانية والجامدة، وما على الإنسان سوى تتبعها، والتقنية إلى قوانينها وظواهرها وأعراضها. ولم يعد الفن أخباراً وسرداً وتزييناً، بل بات محاكاة ونقل واستعادة وترتيباً لما يمكن أن يكون عليه العالم في صورته الطبيعية، على أنها الصورة الفنية: يتم هذا الانتقال في حدود واقعة على الأرض، هذه المرة، وبين الإنسان والموجودات.

أما ما شهدناه مع كشوفات فرويد وأدب دوستوفسكي خاصة فهو انتقاله رابعة، هي الحالية، إذ باتت «الحدود» قائمة في الإنسان، بينه «واعياً» و«لا واعياً»، أي في نفسه، بين نفسه ونفسه، وبين عوامل جسده المتضاربة. فلما عاد «عبقرياً» كما في عهد الرومانسية الظافر، ولا «تأطفاً أكيداً» من أقواله «كما في العهد السحري، ولا «شاهداً» على الحقيقة التي يستجمع قراءتها كما في العهد الديني. أصبح الفنان هشاً، متصدعاً، ضعيف البنية: وفي ضعفه هذا قوته الإبداعية. فكيف يمكن الحديث عن حال «الحدود» رانها، ولا سيما في السياق العربي والإسلامي؟

نجد في مسار انتقاله، مثل مسار انتقال دلالات هذا اللفظ (من الجن إلى العبقري المتميز) شيئاً من مسار البشر في اعتقاداتهم عن الفن، وعن سبل الوصول إليه. كان الجن يجلب «الكلام» (أو الأصوات، أو الصور، من أمكنة خفية لا يقع عليها النظر، ولا تبلغها الأدوات الصناعية (مثل الآلات، أو قرص الشعر وغيرها) المدهش والساحر يقعان في جهة غير منظورة، أن صور «التابع» و«الوسيط» و«ناقل الرؤى والأخبار» وغيرها، نلقاها في آداب ومعتقدات العديد من الشعوب، ما لا نحتاج لذكره الآن، وهي كلها تفيد طلب الفصل، عن طلب التمايز عما هي عليه حال الانسانية، وهو طلب الفن الأول: طلب يقوم على التميز، ويتوسله في الابتكار، أي الاختلاف مع السوي والاعتيادي من صنائع البشر.

«حدود» الإنسان الداخلية

أظنت الكلام عن الجن لأنها تمثل الصيغة الأولى لقيام «الحدود» في المعتقدات، خاصة وأن الفنانين سعوا في هذا الطور، وإلى غير رجعة في تاريخ البشرية، إلى تعيين كلام غير الكلام، وصور غير الصور، وأصوات غير الأصوات المألوفة والاعتيادية، على أنها «عبور»، ولو غير وسطاء في هذا الطور، لمناطق محظورة، ممنوع اجتيازها. وهو ما سنعرّفه في انتقاله أخرى

تلها، وأجد معالمها في مدى الفلسفة الإغريقية والأديان التوحيدية، وتقوم برسم «حدود» أخرى، وتعيين «سبب واحد»، أو «علة أولى» للكون والظواهرات، أو «الله الواحد» في التفسير الديني. مع هذا التفسير، سنعرّف، ولأول مرة ربما، على صورة طوبوغرافية للكون، وعلى وعي بحجمه إذا جاز القول، أي بحدوده بالتالي: كون ينقسم إلى عالمين متباينين، هما: عالم المثل وعالم النسخ المتدمرة (حسب أفلاطون)، والسماء والأرض في الأديان التوحيدية. تصبح الحدود في هذا الطور بين عالمين: علوي وسفلي، بل بين السماء والأرض. تتضح الحدود الجديدة من دون أن تنقطع اسباب الصلة بين العالمين، ما يتمثل في «المقاييس» و«المناسبة» بين العالمين، بين الكامل والجزئي، وبين المثالي والمنطج. هذا ما أقع على أخباره وشواهد في اجتهد الفنانين في حسن تصوير غضب زوش أو جمال فينوس، أو في طلب الفنانين لـ«الأدلة» المتوافرة عن الوجود الاسمى. لم تعد الصور (والأصوات والكلمات وغيرها) موجودة في أمكنة خفية لا



النزاع حول الصورة

يجري الحديث أحياناً عن «تحريمات»، فيما استحسّن الحديث— كما سبق القول— عن حدود، بالمعنى الساري الحالي لهذا اللفظ، ذلك أن التحريمات تطلب تمايزات، وتقع على تشابكات مع المقدس خصوصاً، ما عدنا نلقى آثارها على هذه الصورة في فنون اليوم، بالإضافة إلى أن «سارق النار» ما عاد يتعرض للقتل المبرم، طبعاً نحن ننع على «متبقيات» من هذه التحريمات في هذه الثقافة أو تلك، إلا أننا نتقلنا إلى عهد «المدنس» و«الديني»، إذا جاز القول، ولقد بدا لي مفيداً في هذا المجال أن أتبين قضية شغلت الباحثين والفنانين في الثقافة العربية والإسلامية، وهي مسألة «تحریم الصورة»، أو النزاع حولها. فما يمكن القول فيها؟

علينا أن نقول، بداية، إن المسيحية لم تجعل من الصورة مجالاً للتمايز بين العلوي والسفلي، بين المثالي والمنحط، بين الكامل والجزئي؛ وما كنا نشاهده في المعابد الوثنية، وفي القصور والدور، من فن تمثيلي سنده في الكنائس وبيوت العبادة والدور والقصور المسيحية، ولكن لموضوعات مختلفة. أما الإسلام فقد جعل من الصورة «مسألة»، ومجالاً لتمايز، ولحدود. فما الحدود هذه؟

ماذا لو نتوقف، بداية، أمام دلالات الصورة في القرآن: ترد ألفاظ عديدة

مشتقة من «صور» في عدد من سور القرآن، في استعمالات اشتقاقية مختلفة، ويرد مرة واحدة لفظ «المصور» من دون أن تكون المعاني متباينة بينها. فالفعل «صور» مخصوص في هذه الصور بالخالق وحده— هو «المصور» —، كما يعين الفعل فيها تصور الخالق للمخلوق، أي لصورته قبل الخلق؛ عدا أن صورة المخلوق السابقة على الخلق، والموضوعة من الخالق، لا تخضع لأية صورة، لأي أصل، بل هو «المصور» يصورها وحده، «وكيف يشاء».

أخرج من هذا العرض بنتائج بيّنة تفيد أن المصور هو الخالق، وأن الصورة هي هيئة الإنسان قبل خلقه وبعده، وأن الخالق هو الذي يضعها بنفسه من دون إيعاز أو سابق صورة أو مثال. هذه الاستعمالات الدلالية تحد بالتالي من الاستعمالات التي كانت عليها مشتقات «صور» في عربة الجامعية، لا بل تقصرها على

مجال بات خارج النطاق الإنساني. إن هذه المعاني المستجدة التي أتبينها (والتي كانت من دون شك محل تفسير واجتهاد وتعليق من المفسرين والفقهاء المسلمين بعد وفاة الرسول خصوصاً، ولكن في أيامه أيضاً) تتعلّق مع تفسيرات لا تنهي عن التصوير بوصفه فعل الخالق وحده وحسب، بل أتبين أيضاً سبب النهي في أمر آخر، وهو الصلة بين «الروح» (بالأحرى الكائنات الحية) والصورة

تبييناً في هذه المصادر كونها واجهت، بين أخذ ورد، المسائل عينها، ومنها بل أولها وضع نظرية الحقيقة— الحق— تقديم تفسير واحد للكون على أساس تفكري— اعتقادي، فنحن نشهد، بعد تعدد الآلهة عند الأغريق وغيرهم، ووفرة الأصنام في الكعبة، تبلور أنظمة تفسيرية تجعل «الخالق» واحداً، هو «المبدأ» أو «الملة الأولى» عند الفلاسفة الأغريق، و«الله» الواحد عنده الأديان التوحيدية الثلاثة. كما نذهب تبارياً

واجتهاداً في التوصل إلى تفسير جامع، لا لهذا الميدان أو ذلك، بل في الأساس للمبدأ الناظم لكل شيء، بعد أن توصل للتفكر إلى الإقرار بوجود «سبب واحد» خلف هذه الظواهر كلها. هكذا تلقى في تعيينات كل تفسير جامع، مهما اختلفت تعييناته، عدداً من المقولات والقضايا الواحدة، مثل مسألة «المناسبة» بين العلوي والسفلي التي احتلت مكانة خاصة في عمليات التفكير والتعيين وكما



انتبهنا إلى وجود «المناسبة» في الفكر الأغريقي، ولا سيما عند أمبيدوكل وبعده، أي ما يناسب (أو لا يناسب) الله في صفاته، ما لبثنا أن تبييناً (المناسبة) في غير نظام تفسيري عند المسيحية في الخلاف اللاهوتي الشهير بين «طبيعة» (و) «طبيعتي» الله و«مشيئة» (و«مشيئتي»» بين الأرثوذكسية والكاثوليكية: وعند المسلمين في المقالات المتغلفة بين «الصفائية» و«المشيئة».

نلاحظ، إذن، بين هذه الأنظمة تقارباً، أي سعياً يتأكد من نظام إلى آخر، لإجراء عملية «تبعيد» بين العلوي والسفلي: التباعد أساساً للتعيين. ويصل هذا التباعد إلى حد أكبر مع عدد من الفرق الإسلامية، التي لم تقم بعملية تباعد، بل بعملية قطع ناجز بين الخطافين، من دون «وسائط» أو «متقربات» (حسب لغة الصابئة). ويزيد من حدة هذا القطع

هم في ذلك إذ رفعت الحجب فبدا لهم ربهم بكماله، فلما نظروا إليه وإلى ما لم يحسبوا أو يتوهموه ولا يحسبون ذلك أبداً لأنه القديم الذي لا يشبهه شيء من خلقه، فلما نظروا إليه ناداهم حبيبهم بالترحيب منهم وقال: مرحباً بعبادي، فلما سمعوا كلام الله بجلاله وحسنه غلب على قلوبهم من الفرح والسرور ما لم يجدوا مثله في الدنيا ولا في الجنة، لأنهم يسمعون كلام من لا يشبه شيئاً من الأشياء، هكذا نتحقق من صعوبة «الوصف» حتى حين نتحقق «المشاهدة بالعين». غير أن هذا التمتع لا يعني موقفاً استكنايياً بالضرورة، ولا تسليمياً وحسب، بل يقوم على الاعلاء الذي لا يحده فوق ولا تحت، وعلى الاعتبار الذي لا يحده أي اعتبار. انه لا يوصف وحسب، بل هو فوق الوصف. انه ليس كاملاً فقط، بل الكمال الذي لا يبلغ أبداً مقدار كماله أبداً. ما أريد قوله هو أن الاعلاء من الله، وجهته خارج التداول في صورة وصفية أو تقريرية، لم يعطل التفكير، بل جعل النطاقين متباينين تماماً

هكذا جرى تجنب الحس مثل التمثيل، مما كان له أثره القوي على صناعة الصور، كما على المقالات الفكرية التي تخصصها، وهو ما يقوله الباحث الفرنسي الآن بينسون في حديثه عن أن الإسلام يجعل الصورة «مستحيلة التصور بسبب المفهوم الما ورائي لله». إن موقف الإسلام المعتد، بل النهائي للتصوير العبادي، ولوصف الله، يعني واقعاً رفع الله في الاعتبار، في التصور، بحيث لا يدانيه أحد: فصل الله عن الحسي، وفصل الخلق عن المصنوعات هناك شيء لا يحده وصف، ولا تشعر به حاسة، وما قام به المتصوفة من أوصاف ومشاهدات يأتي، ولو مختلفاً، في تتابع النسق التنكري الي جعل الجميل في ماهيته ومادته خارج البش. ولكن ماذا عن حال «التحريم» راهناً؟ أعلى الإسلام، إذن، من فكرة الله، من صورته، من صوته، من كل صفاته وأفعاله، بحيث أعدم وألغى «المقايسة» و«المناسبة» بين العالمين، التي سبق أن تحدثنا عنها، والتي كانت تجعل «الحدود» قابلة للعبور والاجتياز والخرق بسهولة. إن قوة «التباعد» التي تجدها في الإسلام، وضعف «التباعد» في المعتقدات الأخرى، هما اللذان يفسران الحال المختلفة للصورة بين هذه الثقافة وتلك. إن هذه المناعة تلقاها في الإسلام، مثلما تلقاها في اليهودية أيضاً، اللتين وقفتا موقفاً متشابهاً، من «تحريم التصوير». فنحن نعرف



كون مفاهيم التعيين واحدة للنطاقين: جسم، هولي، صورة، عرض، كم وغيرها فلا تسمى العلوي، ولا السفلي، بصفات تخصه، بل تتسوق التعيينات نفسها، ولكن في مجال نفي أو اثبات، كما في هذا القول للأشعري عن المعتزلة: «إن الله واحد ليس كمثله شيء، وليس بجسم ولا شئ ولا جثة ولا صورة ولا لحم ولا دم ولا جهر ولا عرض (...) ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدتهم (...) لم يزل أولاً سابقاً متقدماً للحداثات، موجوداً قبل المخلوقات، ولم يزل عالماً قادراً حياً، ولا يزال كذلك».

يستوقف، في تتابع هذه المقالات المختلفة، القطع الذي مثله التفكير الإسلامي في مسألة تعيين الصلة بين العلوي والسفلي. فما حقيقة القطع هذا؟ نفع في هذه المقالات على أفكار مثل «التنزیه» و«التسبیح» و«التوحيد» وغيرها، وهي تعيينات تطلب «خصوص» الله إلى ذاته وحدها، من دون أية شراكة من أي نوع كانت؛ مخلصاً تطلب أيضاً التمتع عن وصف الله، و«تبرئته»، عما يصف به «المشركون».

إعلاء، إذن، من قيمة العلوي إلى درجة يصعب معها، بل يستحيل، إمكان التعيين نفسه، أو التقرب أو «التوسط» كما يمكن لنا أن نتبينها في الأنسقة الفكرية الأخرى.

تتناول هذه التعيينات مسألة «المناسبة»: ولكن بعد أن تلغى أساسها، أي إمكان إجراء مقابلة بين العلوي والسفلي، بين الإلهي والإنساني. المقابلة ليست ممكنة، بل أكثر من ذلك: التوهم نفسه غير ممكن، هو الآخر، وهو ما ننع عليه في تعيين «البدع»، وهو «إحداث شيء لم يكن له من قبل خلق ولا ذكر ولا معرفة، والله بديع السماوات والأرض ابتدعهما، ولم يكونا قبل ذلك شيئاً يتوهمهما متوهم، وبدع الخلق». فما فعله الله وما أحدثه «بدع تام»، لا أصل له، مهما كان هذا الأصل، حتى لو كان توهماً أو مجرد ذكر. فيعد أن سعى الفلاسفة أو اللاهوتيين إلى تعيين الصفات «الكاملة» أو «المتناغمة» أو «الصحيحة» في «واحد» يعينه وحسب، نجد عدداً من التعيينات الإسلامية يتمتع حتى عن مجرد التسمية أو الوصف أو التقرب.

إلا أن بعض المقالات الإسلامية، ولا سيما عند المتصوفة وغيرهم، سعى إلى «التقريب» و«الوصف» الشريدين: فلما أكلوا وشربوا وخلعت الملائكة الخلع وطيح مطر السحاب، شخصت ابصارهم وتعلقت قلوبهم ثم برقع الحجب، فبينما

المسيحية على الصلوات، التي تحدثنا عنها منذ أفلاطون، بين العالم العلوي والعالم السفلي، وبعد أن أقامت المسيحية الجينزنية موقعا «توسطيا»، هو الايقونة، بين العالمين هذين. والاساسي في أمر هذه «الحدود» هو النظر الى وتطبيقها، لا الى الاغراض والرموز التي تصيبها والسؤال يبقى: أين هي «حدود» المقدس والمقدس في كل معتقد، وفي كل ثقافة؟ ونطرح السؤال في صيغة أخرى. ألا يزال للصورة مكانها المحظور أو الشاعر في المجتمعات الإسلامية؟

الصورة المحجبة

لا ننع، اليوم على صور وتماثيل في أمكنة العبادة الإسلامية (ولو أننا ننع أحياناً في بعض المجتمعات الإسلامية الأسهرية على خروقات لها، تتمثل في صور للامام علي أو لأحداث من «السيرة النبوية»). وهو ما تحفظ به المجتمعات هذه من ماضيها الديني حتى أيامنا هذه. تذكر في هذا السياق أن أحد المخرجين، مصطفى العقاد، امتنع في فيلم «الرسالة» عن إبراز صورة الرسول نفسه، وهذا ما يصح في مسلسلات تلفزيونية أخرى أيضاً. كما نعلم أيضاً أن الصبغة التي أثرت في مصر حول فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين، وحصل أغنية لامارسيل خليفة مستقاة من قصيدة محمود درويش في بيروت، تنذر بأسباب من المعين الاعتقادي عينه، ولكن في سياقات سياسية متازمة، بعيدة عن الدين نفسه. كما نعلم كذلك بأن عدداً من الأكاديميات والمعاهد

الفنية العربية باتت تمنع، بعد سماح وإقرار، تصوير «الموديل» العاري في محترفات التدريب الفني؛ وهذا ما بلغ بدوره المعروضات والمشتريات، في الصالات الخاصة أو الحكومية. هذه «الحدود» المستجدة نهل من مسألة «تحريم» التصوير العبادي، وتعمل عليها في المخيلة والذائقة، وفي ترويج فنون أو أساليب، وفي تبخيس غيرها.

هكذا نجد في نزوع العديد من الفنانين العرب والمسلمين الى الخط العربي في التشكيل، وإلى تنشيط الممارسات الخزرفية، سواء على الورق أو على الجدران أو على الكتب، تقيداً، بل تطوعياً للفني الإسلامي عن التصوير العبادي. هو ماشاة على الزل لصف دون آخر في التصوير، وهو الدلالة أيضاً على عدم اختراق الحدود القديمة، الدينية والفنية، المعينة للممارسة الفنية في الماضي القريب.



أن اليهود «الاصوليين» يمتنعون في أيامنا هذه حتى عن الذهاب الى السينما والوقوف على صورها «المضلة».

يمكننا القول أن تحريم الصور والتماثيل في المساجد الإسلامية لا يزال متبعاً، مثله مثل تحريمات نلقاها في الأديان الأخرى، ولو من طبيعة مختلفة. هذا يصح في عبادة الايقونة وغيرها من الرموز والصور الدينية التي تقع عليها في الدور والمعابد وغيرها. وعليها في هذا السياق ألا «نفاضل» بين هذا التحريم وذلك، بل أن ننظر إليها على أنها «حدود» ممنوع اجتيازها، سواء أكانت تتصل بالصورة أو بمنهجها، كما هو عليه الحال في الإسلام، أو بعبادتها وترويجها، كما هو عليه الحال مع المسيحية. فانزال صورة في مسجد أو تصويرها على حائط فيه لا يقل جرماً في الحساب الديني الإسلامي عن دوس صورة المسيح أو تمزيقها في الصاب المسيحي.

علينا أن ننظر، ضمن هذا المفهوم، إذن، الى مسألة «تحريم الصورة» في الإسلام، أي أن ننظر إليها تبعاً للمحددات التي تقيد بها. وهذا ما يمكن قوله في «المصور السعيد» الذي عرفته الصورة في المجتمعات الغربية، أي النظر إليها ضمن المحددات التي جعلت الصورة والتمثال استكمالاً، على المستوى التفنيزي، للتقليد الإغريقي - الروماني، وتأكيداً على المستوى العقائدي للدعوة المسيحية. أي أن الصورة المسيحية، والحالة هذه، تعبير ديني، وفي الغام الأول، أي تقع عليها الحدود والقيود والتحريمات؛ وهو ما نعرفه عن المعارك الدموية والجدالات الصاخبة التي طاولت الايقونة في التاريخ المسيحي.

تدعوني هذه الملاحظات التي انتبهت الى طبيعة القيود والتحريمات والنوامي والأوامر وغيرها، وإلى النظر إليها بعيداً عن محتواها، في وظيفتها وحسب. فما هو تحريم في هذا المعتقد ليس كذلك في المعتقد الآخر، ولا يجوز، والحالة هذه، إجراء «مفاضلة» ولو في صورة عفوية غير مقصودة، بين هذا وذاك. فالمصور «الباهر» للصورة في البلدان ذات الثقافة المسيحية لا يعود الى تذوق رفيع للفن التشبيهي، او التمثيلي، في ذاته بل لأن الديانة طليت هذه الصور والتماثيل في طقوسها الدينية. ونحن لو طلبنا مقارنة بين «الحدود» المسيحية والإسلامية لوجدنا أن التي طلبها الإسلام أرفع وأرقى مما هي عليه في المسيحية، إذ نلقها من الحسي والتشبيهي الى التجريدي والمثالي، بعد أن حافظت

التاريخ الاسلامي، ولا في حاصل التجارب التاريخية الاسلامية المعاصرة، ما يؤكد اللجوء الى هذه الفتاوى، ولا الى تنفيذها على أي حال. وعليها، بالتالي، ان نبحت عن أسباب هذا الصراع في أمور واقعة في علاقات الشرعية بالسلطة، والدين بالسياسة، ليس بين الدول وحسب، او بين دولة وأخرى، وإنما في الأساس بين «مديري المقدس»، بوصفها إدارة (المؤمنين أنفسهم، ولا يغيب عن بالنا، انن، حقيقة الضبط الجبر والتأكيذ الذي تمارسه هذه التدابير الدينية على معتقدات المؤمنين حتى أياها من هذه، وما يمكن أن نجمله بعدم وجود الفصل الناجز بين الدين والدولة، وبين الحدود والقانون.

ان التشاكرات بين الحدود المستغلة ليست جديدة ولا ناشئة، طالما أنها تتصل بطرفين يقطعان بين العالم وتتمله من جهة، وبين النظام التربوي والاخصاعي الذي تقوم عليه اية قائمة للمموعات، من جهة ثانية. فبين الطرفين علاقة تحكم تنتج عن طلب اخضاع العالم لنظام يعين المسموح به وغير المسموح به، وهو اخضاع يواجه «الفن» بالضرورة بوصفه «وسيطا» بين هذا العالم وبين صورته، سواء أكانت لغوية، أم تشكيلية، أم فوتوغرافية، وإذا كانت الحدود عنت في حساب المعرفة التاريخية انتقالا بيننا من عهد «السحر» الى عهد «الدين»، فتغيرت بينهما، أو ارتقت الحدود هذه الى عهد أعلى، فإن هذا الانتقال على صحته، وقد تناوله عدد من علماء الانثولوجيا والاجتماع والسلوكيات البشرية- لا يلغي الحقيقة التالية، وهي ان البشرية تنتج، على اختلاف مشاربها وثقافتها واعتقاداتها، او تتدبر حدوداً أخرى ولو انها تتفاوت او قد تبدو أشد قسراً بين ثقافة وأخرى.

ان صورة الفنان القديم (سارق النار او جالب الاخبار والاقوال البعيدة والخرافة، وعابر الحدود بين العوالم باتت بعيدة عنا، ومن مطلقات التاريخ القديم تخف أو تتساقط الحدود، فلا يبقى سوى بعض حملاتنا، او الآثار المترتبة عنها في بعض السلوكيات الحالية، ومعها تخف طاقة الاهتمام الشديد التي لفن: لم يعد الفنان «رائها»، ولا «ناطقا» بل ذاتاً منقسمة ومتصدعة: ولم تعد تقديمات الفن «شهادة» أو «دليلا» عن حقيقة أو حق، وإنما هي مدونة عن عالم جواني تشبث في الحدود وتختلط. هل انتقت الحدود بالتالي؟

لا، ذلك ان البشر والثقافات والاعتقادات تبدل حدودها، على ان في التبدل ما يشير دوماً الى خرق الانسان المتماضي لها، حيث اننا نرى في الحدود الواقعة في النفس الانسانية ما يبيل، ولو في صورة غير ناجزة، معالم الحدود هذه.

ونتساءل بالتالي: هل يقع التجديد في الاسلوب، في المعالجة، أم في ما يتجلى اللوحة من رؤى، قد تكون صامدة في ما تعرضه او فيها تحجبه؟ فكم من الأعمال الفنية قد تكون «مهددة» لاساليب الفن، مثل «ثورة» الفن التجريدي على سبيل المثال على الفن التشبيهي، فيما هي مسالمة المعين في مرجعياتها ومألفوها بإمكانيات أن تتسالم كذلك عن مدى اسهام صنوف التجريدية العربية، من حروفية وزخرفية وغيرها، في «غسل» العين العربية، في تجديد ذائقتها، وتبديل صورها الفنية المألوفة. ذلك ان بين صور اللوحات والعين المتلقية لها تاريخاً اجتماعياً، لا فنياً ولا أسلوبياً وحسب، من التلقي، أي ما يثيره في العين الباصرة من صور مودعة، متخيلة، مشتتة، محجوبة وغيرها. ألا نزال «الحدود» قوة منع في الزمان؟

نقع على متغيرات من هذه الحالات المنع والرقابية في صورة جماعية ومسبقة في مجالات الفنون، إلا أنها تبقى مهددة بالزوال او بالتطويع، مثلاً حصل مع الدعوات النهائية عن الموسيقى في الأيام الأولى من «الثورة» الإيرانية. وهذا يصح ايضاً في حال البرواني سلمان رشدي، التي تحتاج لبعض العرض والتفصيل: قد توحى للبعض «الفتوى» الصادرة في حق رشدي والتي تجيز هدر دم، بأننا لا نزال نعيش في اطار قديم يتم فيه فصل الحدود الممكن اخباره وغير الممكن اخباره، ويتم فيه أيضاً الجمع التسمي في بين «الخير» (من صحيح وفاسد) و«التخيل السردى» (وإن المستند الى وقائع وأخبار). وهو ظن خاطئ، لا لأن الحالة هذه نادرة، بل لأنها تتصل أيضاً بما يمكن تسميته، حسب دوركهام، بـ«الإدارة الدينية للمؤسسات»، في سياق تنازعي يشمل دولا يعينها، خلف خنادق رمزية ومادية. فمعها قيل عن طبيعة هذه الفتوى، فإنها لا تعدو كونها «تدبيراً ادارياً»، ولو انه تدبير رهيب يقضي بالموت، ولا تنفذه جهة يعينها مولية بحراسة القولين، بل أي مؤمن كان، وفي أي مكان لن أسعدي ما قيل في هذه القضية، بل اكتفي ببعض الملاحظات السريعة، منها ان هذا التدبير (الذي انتهى الحديث عنه في ايامنا هذه) لم يعرفه الاسلام في تجربته التاريخية الا فيما ندر، مع أحد المتصوفة الحلاج، ممن «اجتازوا» الحدود الفاصلة بين الله والمؤمنين، متحدثاً عن «الطول» في جسد الله. اما عن الاخبار التي تناولها رشدي في روايته «الآيات الشيطانية»، موضوع الفتوى فهي مبنوثة في الكتب العربية القديمة بين جملة اخبار أخرى تظال النعي والاحداث التي اتصلت بتجليه «الرسالة».

ما أريد قوله هو اننا لا نقع، لا في المعتقد الديني ولا في سوابق



مسودات تاريخ وموت الصورة «تأملات في كتابة الأفلام وبيوغرافيا النفي»

خالد عزت*

لقد أضلّتني صورة البيت الخرب قادني إليها هزاء، حلم ملتبس وعماء صفحات وفوضى نص، وقد انتهى بي المطاف بعد طول لأي نفس الموضع القديم أجمع في يدي شذرات صور لا عدال لها ولا نهاية. لقد أو عزتني الشجاعة للكتابة عن تلك الصور والشذرات التي أمضيت وقتاً طويلاً لا أعرف مداه عاكفا عليها، أعيد ترتيبها وتصنيفها وعندما تعبت روحي وبب في السأم اسلمت اليها يدي وإلى وجوه الصور التي تراءت لي وظلت قابضة بداخلي زمناً طويلاً كمرآة تختزن في جوفها وجوها لم تكن قط، لقد غيرت تلك الشذرات والتي لا تؤلف شيئاً ذا معنى فيما بينها من طبيعة النص السينمائي الذي كنت أنشده في مخيلتي فلم أكن قد خططت قبيل كتابته أن أضمنه إياها في أضيق الحدود. هأنذا أعلن صوتي لك- أيها القارئ العزيز- دون مواراة أو تخفي وراء نص فيلم شرعت في كتابته والذي اختلط - دون إرادة مني بنصي (أنا) الشخصي كما اختلطت الأصوات والصور اختلاطاً شديداً في ذهني فلم أعد أفرق الآن بين التصورات الذهنية والوقائع أو بين الذكريات والأحلام فما عرفت ما لي وما له - النص- وقد التبس علي الأمر فكلانا يسير في عماء وفوضى.

* ناقد من مصر

«مسودة أولى» صورة حلم



مشهد من فيلم الحنين لتاركوفسكي

الذي يعيشه حيوان يرعى في البرية بلا تاريخ أو نكريات أو تقابع كرنولوجي، وقد انحصرت كينونته الموهومة في فعل واحد «فتح عين» وانتقال فوري من غياب صورة العالم إلى حضورها اللحظي بمجرد انفراج ضعيف للجنين واصطدام الضوء بالحدقتين. مرت بي غفوة من غياب تام بعيد صحري كسحاب رقيق من عتمة النسيان لم اتعرف خلالها على نفسي أو حجرتي في تلك اللحظات المارقة التي لم يتجاوز زمنها الفعلي بحسابات البشر الفانين- مثلي ومثلك ايها القارئ- ثانيتين أو ثلاثا ولكنها كانت- الأبد- بالنسبة لي أو «له».

كنت في تلك اللحظات اللازمنية مجرد مجال لإدراك متعال من قبل شخص يجهل من هو في الحقيقة وأين هو؟ وحتى الآن لا أستطيع الجزم بأن ما كنت أراه أو يترأى لي في تهريمات النعاس الثقيلة من محتويات حجرة نومي له ثبات ورسوخ الحقيقة العينية المباشرة التي تنقلها إلينا حواسنا المشوشة التي لا تقبل الدحض- وقد قدر لها ان تدحض نهائيا عبر ثانيتين تافهتين من الزمن- وإبني نفسي كنت جزءا من وهمية هذه الحقيقة العينية، مجرد عين ترى حجرة أو حجرة ترى عينا دون تحديد للرائي والمرئي وأيهما يدرك الآخر ويعقله.

عندما فتحت عيني غمرني إحساس غامض وثقيل بأن ما أراه أمامي أراه للمرة الأولى، الكتب المروصنة دون ترتيب كعقوبها الجلدية التي نحتل أطرافها السميكة من القدم. الأوراق المشبعة المتناثرة في فوضى عبر أرجاء الحجرة. قطع الأثاث الكثيرة. الأفعنة الفينيسية الأنيقة في صياغاتها الغرائبية. كانت الأشياء والجدران وبقعة الضوء الحادة المنعكسة عن لمبة الأباجرة تلوح لي كأنما عبر صفحة من زجاج مفيض يغزلني ويفصلني عن ذاتي شيء واحد فقط من عناصر المشهد كان ينتمي إلي وإلى عالمي اللامحدود الذي وجدت نفسي فيه ثلما بين القطة والنوم. كانت لوحة ماجدالينا كاراتاجيو- «نسخة طبق الأصل من

... يكتب فرانز كافكا في إحدى يومياته الكثيرة المؤرخة بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩١٣ قائلا: «إن أوضاعي لا تحتمل لأنها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة وأعني بذلك «الأدب» الأدب هو كباتي ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك ، أوضاعي الحالية لن تتمسك أبداً من أغرائي بل انها لا تستطيع إلا أن تدمرني وتقضي عليّ تماما وهذا ما سيحدث لي عن قريب»

وفي صفحة أخرى من اليوميات وقد شارف كتاب الحياة على نهايته سيكرر «كافكا» مرددا نفس الصوت وقد قهرته الحسرة والوحدة ووهن الجسد مسلما نفسه كليا دون كفاح أو تهرب: «إذا مت في المستقبل القريب أو أصيبت بالعجز التام فسيكون لي أن أقول لإنني مرقت نفسي بنفسي، الدنيا وأنا مرقا كلاهما جسمي» وفي يوم ٦ ديسمبر من عام ١٩٨٦ يكتب المخرج السينمائي الملمع «اندريه تاركوفسكي» بعد أن انتهى به المطاف في رحلة النغمي طريحا في مستشفى باريصي ممددا في فراش تكسو ملاءة بيضاء- كصفحة بيضاء فغير سوء- تحديق بنفس اللحاء إلى جسد مطروح باستسلام هائل للرقاد بين أقدابها وطياتها الجافة. تحوطه من كل جانب جدران عارية تؤطر لوحة انتظار نهاية مرتقبة وأظلام وبيك

«آلام شديدة لا تحتمل أشعر بضغف شديد.. هل سأفوت؟».. وبعد عشرة أيام وفي ١٥ ديسمبر ١٩٨٦ يخط «تاركوفسكي» في دفتر يومياته «بعد مرثشة» عبارة قصيرة ينهي بها حياته ذاتها والتي استحال لي لغة مجازية واستعارة شعرية وتحويل سحري لصيغ الوجود المرئي في العالم المحيط به كما في أفلامه: «لم أعد أمك القدرة على فعل شيء».. «ثم صمت» وفي ٢٩ ديسمبر ١٩٨٦ يموت تاركوفسكي.

أما «أنا» ففي فجر ١١ أغسطس ١٩٩٩ وقبل تسع ساعات من كسوف الشمس وسقوط نصف الكرة الأرضية في قبضة خاوص وبعد ما يقرب من عام كامل من الفخول النغمي والشلل التام والعجز عن كتابة وتحقيق أية مشروعات سينمائية ستنابني يقظة مفاجئة ومزلة إلى حد القسوة منتفضا من أسار حلم يموج بهلاوس وهذامات ما تجرعه روعي في الليالي السابقة وأنا أشعر بنقل دوار «صور» تراءت لي في غفوتي للقلقة المشوشة. ميلاد آخر بريء وعار. كميت يفتح عينيه بطينا بطينا بعد طول رقاد وقد ردت إليه الحياة من جديد دون أن يملك القدرة على أن يتعرف ويعي حقيقة العالم الذي وجد نفسه فيه بقعة. وجود خام انتزع من تيار الزمن، يحيا زمن اللحظة الأبد أو الزمن الوحيد

طابعها المكاني الذي له رائحة حريفة وفنافة كل شيء كان مكسداً في مكانه الطبيعي رأيت البيت الذي عاصرتُه وأنا طفل بنفس جغرافيته الساحرية القديمة. «كم كان فسيحاً لعيني وأنا غصير بشكل مربع إلى حد لا يمكن تصوُّره أو احتمالهِ» لكنه في الحلم كان قد أصابه التدمير والخراب الشامل. وقد رسمت له صورة أخرى غير التي عهديتها في الماضي، ويخيل إلي أنها الصورة الأشد أصالة ونقاء وسحراً، لأنها تحتل داخلها كل الصور الأخرى المتخيلة التي يوجدُها حاضر أبدي. صورة التحطيم والتشوش الأكثر دينامية بالنسبة لكائن زمني. كانت الجدران في حلمي قد تهدمت بشكل أكثر تعقيداً وإينافاً في صنع الخيال. قطع الأثاث المتهاككة والمزينة جوانبها بالألوان المتقنة الصنعة مقلوبة في فوضى لوركنستراي. المرايا الطويلة لاضلِف الدواليب قد انتزعت من أماكنها الأليقة وتهشمَت إلى قطع صغيرة تثارَت بين أجزاء الهدم. المشاجب الفشجية والرايو العتيق وملابسنا ملقى بها بين زخم وركام الأحجار الرملية وكِدس الأشياء والغفايات مَعقرة بالتراب. الصور الفوتوغرافية القديمة المؤطرة بأطر خشبية داكنة اللون قد سقطت عن جدرانها والاندام الحافية تطوها وتدهسها في رواحها ومجبتها الذي لا يهدأ أمامي بقسوة غير عابئة بتلك الوجوه الورقية الهشة والوانها الساحرية المتراوحة بين الأبيض والأسود والسيببيا المنطفئة. وصور



اللوحَة الأصليّة» والمنطفئة أمامي على الجدران المواجه لغراشي الضيق وكان وجهها المرديد بطيقة زيتية منطفئة يجها معي في زمني المتخثر كخفاعة هشة. أراها عبر الأطار في جلستها الملتوية القسرية وجسدها المكنّز الشوواني ورأسها ملقى إلى الوراء ويسبح في خضم ظلمة مجزعة باللون البني المحروق المتقلب في تباينات لونية كثيفة في إيقاع غنائي أوبرالي منعطف كالذي ينفلت فجأة متفجراً كالبرق في حزم ضوئية مغناطيسية في أفلام فيسكونتي التعزيز تلهب أجساد مثقلىه بسيطا لامرئية تنطوح في فراغ منعدم الجاذبية. أما شعرها الطويل الذي جففت به قدمي المخلص المشتهي فكان يلتف بنعومة حريرية بالعنق الصلب ويحيط بكتفها العاريتين منزلقاً على ثدييها المختبئتين في ظلمة أزار فضايف له ملمس كثاني ناعم الوبرة.

عيناها كانتا مغففتين بارتعاش ألم وتقاطيع الوجه الناتئة لتلقى بطلال تنذير على حناياه التي اخذت تنقلص برغبة عسية ومنغيفة منذ البدء وقد امتزجت تمت بشرتها الانسانية ملامح الشهوة والتوصوف والخطيئة والعرفان. ثبت عيني دون نامة على الوجه المائل لي والمنفي في أنامه وقد عدت وأقفت إلى نفسي. كان كارافاجيو في الحقيقة يمل عليّ في فجري الملتبس عبر القناع الحسي الانثوي لماريا ماجالينا- بعد أيام قليلة من يقطني سأفكر وأنا منحني على وجهها أو صورة الوجه المرسوم الذي عكست عليه صوري الشبهية الأخرى: كيف يمكن ليد كارافاجيو الرزائلة التي لم تختبر نفسها أبداً إلا في إمساك الفرشان للرسم أو إمساك المدينة للقتل أن تصغر كل هذا العويل على سطح جارح ومعاذ! وكيف يتأتى لسطح تافه «زيت على توال (Olio Su Tela) أن يتحمل هذا النقل لوجود مكنّز بوحشية وجود فادح في ألوانه وظلاله المنبسطة على سطح لوحه.

أما الوجوه الأخرى- أيها القارئ العزيز- التي راودتني في حلمي فكانت وجوه عاتلتي. أو هذا ما تخيلته فيما بعد عندما أعدت التفكير في هزات صوري. إن الوجوه التي تبثت لي أعرقها معرفة حميمة ووثيقة لكنني كنت كمن يجلس خارج إطار الصورة، أمام شاشة سينمائية، أنشاهد عرضاً هزاليا لعلاقات عائلية تدور في وسط مغفل ومقلق على نفسي. وكنت أيضاً أرى نفسي بينهم مشاركاً في نفس اللعبة الأثيرة (لعبة حلم) ومتفجعاً في ذات الوقت على نفسي. كان المشهد يحمل لي شفرة غامضة كالتباس قصيدة ممزقة إلى جزأوات ورقية مهترئة عليّ أن أصل بين أجزاءها ببطء وحذر. الأشخاص الذين عرفتهم في الماضي وزيلاو عالم الاحياء منذ زمن بعيد، كانوا يحيون داخل حلمي حياتهم اليومية المرتببة، وبصورة اشد إضحاكاً وخفة من الماضي داخل بين جذتي «بحي الطمعية» صورة تشارف أن تكون جبروتسكية وشهوانية في

الوجوه التي كنت في طفولتي استعذب النظر إليها في ثباتها ونفائها اللامعني متوهما ان العيون المرتسمة على سطوح ورقية كانت تتبعني وترمقني بحداثتها الجامدة اينما تحركت داخل مستطيل الغرف بنظرات طويلة ثابتة متباعدة المشاعر- من الغضب والحزم الى الهشاشة والرقّة العذبة.

في الحلم تدبت لي الأشياء والصور والوجوه كأنما يغمرها تيار من ماء زيتي القوام وتحت ضغط العمق المشع بضوء لا مصدر له رأيت وجوه أقربائي الذين عرفتهم حق المعرفة- وجه أُمّي وعماتي وأعمامي وأبني- وقد حفرتها خطوط الزمن وأوغلت في اللحم المجدع كسطح رخامة مشرّجة وناتات العظام.

رأيتهم في غير وضوح مجرد صور متميعة الحدود عبر غلالة شفاقة وكانوا جميعا مستقرّفين ولاهين في شؤنهم بنفس الحساس القديم على الرغم من الموت الذي حل بهم في الواقع والخراب الذي حل بالبيت داخل حلمي ولعبت بينهم أشخاصا آخرين لم أستطع التعرف عليهم وعلى هويتهم ربما لأن الزمن المتسارع في الحلم ومونتاجه العسفي لم يمنحنا الوقت الكافي للتعارف.

كل شيء كان بطيئا في حركته ووثيقته وكان المشهد قد تم تصويره بسرعة بطيئة A كادرات. نساء البيت كن يتحركن بأيقاع متراخ عبر حجرات وشرفات وممرات البيت المنبسطة مع ثقل واكتشاف أجسادهن المضغوطة في الأبواب اللبّيقية وهن يندفعن بلهوجة الى داخل الحجرات التي تهدمت جدرانها وسقوفها ولم تخلف وراءها سوى حدود مهشة من عروق خشبية ومخلفات حجارة كقواصل ومعمية في ديكور سينمائي مصنوع من ورق مقوى لا يصعب تجاوزها وعبرها بروية ما يدور في الحجرات الأخرى المجاورة التي سقطت أبوابها وجدرانها. تلك الحجرات التي لن أعرف أبدا ما الذي كان يدور وراء أبوابها المغلقة وأي أسرار وكلمات قيلت فيها. الآن في الحلم كل شيء كان مباحا لي. أن أرى نفس الإيماوات القديمة وغمزات الأعين الخفية والغضببات المفاجئة وتبدلات الاقنعة وحركة الشفاه المكتنزة بالأحمر الفاتح لأفلام الروج ذات الاغلفة الذهبية التي اندثرت موضاتها منذ زمن بعيد كاندثار موجة حلّومية.

كل شيء كان مندرجا تحت سيطرة «ميرانسين» مرسوم بدقة حرفية عالية وكان كل شيء كان قد أعد سلفا ببراعة مهيّنة من قبل شخص غير مرئي رسم لنا جميعا - الأموات والأحياء- سينوغرافيا الأمكنة المهجورة. لم تكن تتبادل الاحاديث ايضا في الحلم، وكأن حياتنا «الحلمية» يجب ان تمارس ايضا في طقس مشحون بسرية تامة واحترام واجب كعهد غير مدون بيننا. ان نكتفي بجدرانها الصور كعمى أولي لا يتطلب شروحات او تفسيرات لغوية غير لازمة او مطلوبة لوجودنا المظلم والمقرر له

سلفا أن يعيش هكذا في صمت يظلفنا ويحيطنا بسيجاه ويفرض علينا بضراوة إيقاعه ونقله الملائم لوقع «صور» تتتابع أماننا بمشوائية في حركة متهادية بنفس الاثارة المشبوبة والمرقبة عند رؤية الأموات الأعزاء مجددا وهم يصحكون ويثرشون ويتبادلون السجائر فيما بينهم وهم جالسون باسترخاء جسدي في فوتيهات رثة سقطت أعضائها وغاصت بهم وبأناقيتهم البيّتيّة العتيقة التي تكشف عن جمال متناغم ومنسجم في هرمونية عالية مع صور الحطام والاحذية المتراخمة بمقاساتها المختلفة التي تركت نهيا للحزن على فراق الاقدام عند عتبة باب البيت حفاظا على قدسية السجاجيد المتوارثة.

على الفور دوتت تلك الصور التي تراءت لي ودون ترتيب وكيفما اتفق وكما تداعت الي ذاكرتي أثناء الكتابة الآلية- على طريقة السيرياليين الأعزاء- دون أدنى تدخل مني في صهاغتها. كنت فرحا بها وكأنني عثرت على ضالتي المفقودة في تلك العطية المنوحلة لي دون توقع وبعد طول جفاف وعزوف عن الكتابة. كتبت الصور دفعة واحدة بغير لحظة توقف او تفكير فيما تخطه يدي. تركت السطور تتسربل مني على الورق بشكل دهاني، كتبت أبغني أن أفرغ ما في أحشائي وأن أنفقا الصور التي تظفني وتضغط علي. بمرور الوقت دريت نفسي في حزم وصراوات ان أقذف بشهوة الصور المستتارة داخلي والتي نهاجني بشكل فجائي دون أن أدري ماذا أفعل بها في المستقبل وكيفية الانتفاع بها عبر نصوص سينمائية سأكتبها فيما بعد وكيف ستخرج الى النور وتتجسد في مجراها الطبقي المرجو متمتجة بمشاعر الممثلين حيث تقف عندئذ صلتها بي.

وإذا سهوت عن ذلك فانها تظل حبيسة معي داخلي، احدنا يعقل الآخر في جب مظلم يفوح برائحة العطن وشينا فشيئا اصير قبرا لاجبائي لصوري وأصواتي المتخيلة التي تنخر في عظامي وتنشب في مخالبها وتعمل في عمل شياطين دوستويهيكي وغابرييل ماركيز ودي ساد معا. وكثيرا ما يتناهبني القنوط والتعب من وراء الجري خلف مشروعات سينمائية لا تعرف طريقها الى الشاشة بسبب الظروف المعثرة للانتاج السينمائي بعد أن أكون قد صرفت وقتا وجهدا كبيرا في كتابتها واعداها مما يصيبني بالذوار واليأس من أجل شحذ قوى النفور وإثكاء روح التحدي مجددا في مواجهة واقع سينمائي متردق فائتي أولي وجهي شطر أشباه وغوايات غريبة من أجل شحن المخيلة بالطاقة اللازمة فمثلا ليبت ما يقرب من شهرين كاملين افقتي اثر خيال تولد عن دوام النظر والتحديق في صور فوتوغرافية قديمة التقطت منذ مائة عام، عثرت عليها بطريق المصادفة العابرة، لشخصيات لا اعرف عنها شيئا ولا



قبلنا وكأننا نعمل في خدمة الاسياد الأموات المستغرقين طوال الوقت في لملمة عظامهم المتناثرة والتي لا تشغل بال أحد سوى نابشي القبور وسارقي الاكفان

أما بالنسبة لي والمعروف عني ولعي بالخيانة وكراهية التاريخ فقد قمت بواجبي الحق نحو الموتى. ألقيت بهم منذ زمن بعيد في جوف صناديق قمامة تلويق بمجدهم السينمائي والفني الأس فغلي الموتى ان يفسدوا مكانا للأحياء منا

الآن وقد تضخمت ثروة صناعة الصورة المرئية- عبر وسائلها المختلفة- وبشكل لا مثيل له من قبل حتى أضحت الصورة وجهة «فقتشية» بديلة ولكن بالنسبة لنا فان هذه الثروة لم يواكبها تضخم مماثل في ثورة الخيال وحرية التعامل مع مخيلة المبدع والذات الفردية بدون قيود او شروط مسبقة- أيا كان الذي يكتب هذه الهنود ويعتقل الصورة داخل شفرة محددة سلفا- فان الصورة كمنتوج تظل فقيرة وخالية من الحياة والروح الانسانية غير مخدومة بالخيال اللازم لسحر وصناعة الفن. انها تموت في نفس اللحظة التي تولد فيها: وقد أصفت عليها تكنولوجيا الاستعمال تعقيدا ومشروعية جمالية على فقرها الابدائي كروئية لا تدعش. أليس هذا هو حالنا الآن نحن صانعي الافلام ان نرضى قسرا دون صوت بالجلوس بتلك المقاعد المتهالكة التي

يربطني بها أية صلة مقفليا ومقتبعا اثر حياة «نصية» لحضور مراوغ على سطوح ورقية مصقولة بالأبيض والأسود في نبات ابدى حيث أخذت أشهد خريطة وهمية من حيوات ومصائر نسجتها كخيوط عنكبوتية حول اصحاب الصور المجهولين الذين لم يخفوا وراءهم سوى حضور مائل في الغياب بصور مهمة غارقة في ومضات النسيان تلك الخريطة المتخيلة هي نفسها التي ساستعين بها لاحقا داخل نسج نصي السينمائي «تاريخ وموت الصورة».

ومع تقادم السنين وانتصار الادراج المعرفة علينا والتي تحتوي في جوهرها نصوصنا السينمائية التي لا تعرف طريقها الى الشاشة يأتي الشعور بوطأة الزمن بالنسبة الى المخيلة فالزمن يفعل فعله المدمر البطيء في الروح والخيال كأصاوغ تلحق صخورا وتعريها من صلابتها مقوضه إياها وفق قانونها الخاص، وصورتنا وأصواتنا تظل زمنا معتقلة الادراج وجفاف الورق تصرخ ان تنفث حياتها الحقيقية في الضوء، ومع الوقت مان المخيلة تصاب بعطب وشهوة ثم موت مثلها مثل أجساد نعمة الى الانصياع وفق قانون الطبيعة المهلك. ان الطرق البالية لصناعة الافلام وسيطرة الاتجاه الواحد وتسييده في تشكيل الذوق- وهوليس جدرا أصم كما يتخيل منتجو أفلامنا الاعزاء- لا تساهم فقط في تخريب روح الصانع والمتلقي معا وتقويض مخيلة المبدع أو على أقل تقدير تشويهها بمطالب متعسفة، بل تعمل ايضا دون وعي منها على تدمير وتقويض الشروط غير المعلنه لسوق صناع الفن الذي يطالب دائما- وبأية شرعة- بإنعاشه وتجديده بصور سينمائية جديدة وسلع طازجة لها مذاق خاص ومميز من انتاج مصنع الخيال- وبالطبع فانه في حدود ضيقة يطالب ايضا بقطع فنية اصيلة غير مقلدة او مستنسخة - تعمل على ضيق دماء جديدة الى شرايين صناعة الفيلم السينمائي. فضلا عما يخلقه ذلك من صبر الانفلاق الثقافي وتدمير روح الخيال واعتقال مخيلة المبدع السينمائي وفق تصور نمطي مسبق أقرب الى «باترون» لا يجب الخروج عنه؛ وعليه وعلى المخيلة الاصلية ان تحاول عبثا ترويض وتكبيف نفسها وفق المتطلبات الأنبية وشروط الموضة واللعبة التي يضع قانونها وشريعتها اصحاب رؤوس الأموال والتكتلات الغامضة؟ من الذين يفتاتون على موارد الماضي. والنتيجة النهائية هي ان نكون جميعا وقودا ملهيا لمخيلة الاموات الناضبة.

إن واقعنا السينمائي الدنس يحيلنا بألية مدسنة- لا تزال تعمل بكفاءة حفاري القبور دون شجر من استنفاد نفسها في أعاب مكررة وكريهة- الى سموح للماضي وآبائه ونسج متشابهة بلا خيال او ذوات انه يدفعنا الى تكريس أنفسنا بهمة ويلادة لما

يقدمها لنا -بمكر- أمواتنا من منجني الأفلام القديمة الجديدة لكي تظل جيوبنا عامرة بالأموال اللازمة لحياء قدرة وموت محيل بفيلموجرافها كناية لا تساوي شيئا وأذا كانت تلك الظروف المأساوية التي يجد المبدع السينمائي مخرجا -كاتبًا- نفسه فيها لها مصافنا إليها مظاهر الكبت والحصار التي يمارسها المجتمع بتلك ضاغطة وعبر أنستته المختلفة المغلفة على نفسها كدائرة محكمة تحرمه من التعبير بالشكل الذي يريد لمدته أن تصل به إلى المتلقي دون تزيف أو تحريف لمخيلته وطموحاته الفنية وزمنه المعاصر فإن الأمر يزداد صعوبة بالنسبة إلى «الممثل» الموهوب ذي الحساسية الخاصة والذي يجد نفسه في إطار صناعة فجة حيث يصبح القناع حاضرا في غائتيه دون تحقيق في ظل نسجيه محكم من النمطية والاستنساخ المفرغ من طاقة المستندقات

4711847, 1679 07/26/21 03

المشهد العلمي كاشفا عن انفعالات ووجوه المؤيدين، فلا وجود في الحقيقة لمصاييح تتدلى من أسقف باروكية الطراز أو أباجورات يشابوها بضيء موزعة في الأركان والزوايا تريق ضوءها على بسد بض غارق في سباته. ففي الحلم أتت ترى المكان أو تراه في نفس الوقت، تلمس الأشياء دون حقيقة أو يقين. يحدث الأوراجام غير مضاجعة فعليا، تظل الأحلام من الأمور المتعذرة المستعصية على الفهم بصورها الألوچورية (Allegory) هنا أشد المفاجآت وإرباكاً وغلظة لجرى حياة رتيبة مفهومها بحقيقة العالم وتماسكه. لقد صوره العالم لا تكن قطعا فيما نراه ونفسه انما تكن أيضا فيما وراءه. لقد ارتأت السرياليون والطليعيون الأوائل في فن السينما القدرة المذهلة على إبراز «صورة الحلم» وتضمينه في مجرى يقلقل الصورة الاقويونة الراسخة في أذهاننا لذلك فإن المعضلة سيطرت على البحث الجمالي لفن السينما عبر تاريخها يندرج في اثنتاليتين أساسيتين: تمثيل الحلم/ الواقع وآلية التزاوج بينهما ومفهوم الزمن وتقنيته عبر حركة التي هي الوجود الأسمى لإمكاناتها- فكل شيء يتحرك ويتبدل- والازمنة تقدم لنا بوصفها حاضرا أبديا فالسهم قابل ان يعود إلى نقطة الانطلاق التي انطلق منها في ماضٍ سبق إلى اليد التي أطلقت في هذه مئة ثوان.

ثمة صوت مكتوم من الأسس لا تخطفه الأذن في ديرة «تاركونسكي» المستقب لموته وهو يدون يومياته في انتظار وإمال أن تسمح له السلطات في بلده بممارسة العمل وإن توافق على مشروعات السينمائية التي يتقدم بها تبعاً ولكن دون جدوى. «هل سأفل مرة أخرى جالساً في مكاني لسنوات منتظراً أن يتكرر شخص ما ويسمح لي بالعمل بحرية». انه يكرر دائماً بأنه «مفكر» ومفلس وأديا» ويشعر بالجزء، انه سوف يبلغ الأربعين عن قريب دون أن يقدم ما يحلم به من أفلام هذا بلطف الأرميين، وماذا فلت طوال هذه السنوات؟» وفي ٢٧ يونيو ١٩٧٤ يصف بدقة «حلم» تراه له في الليلة السابقة على تنوينه. حلمه اقرب الى رؤيا كاشفة صوفية الهوى لمصوره الشخصي: «البارحة حلمت أنني ميت لكنني بماكنائي أن أرى وبالأحرى أن أخص بما يجري حولي. أشعر ان أليسبا يقربي مع احد اصدقائي وأشعر بشيء كان منسيا منذ زمن طويل. شيء لم يحدث لي منذ فترة طويلة.. الاحساس بأن هذا شيء حلمه بل حقيقة، ألم شخص اقرب كما لو ان حياتي الماضية هي حياة طفلة.. بلا تجربة، بلا حماية». ان الاحلام جميعها تتشابه فيما بينها مع اختلاف الواقع والمنحى الشخصي. ان أحلامي أيضاً تصيبنني بالفزع والخوف مثل تلك الصور التي أضعمنها في كتاباتي وأفلامي. انها تتوكل في ذهني بغف ومهيجة دون ارادة مني في منعها والحبولة بينها وبينني وبن ان يكون بينها وشأنني قربي أو لها الحق في احتلال أماكني القديمة وتكرياتي. انما هي فوضائي. أفكر الآن بغضون ان الاحلام التي تترأى لصانعي الصور من المحترفين الذين يتعاضدون على مادة تلك الصور تكون بخيلة وشبهية الى أقصى حد ممكن لأنها لا تمكن الحالم/ الصان من تبیان مصادر الضوء الذي ينسك داخل حدود

والمدرك واللامدرك والذي تحقق عن طريق السينما التي أصبحت لهم اللسان الأكثر إفصاحاً عن لغتهم المفقودة واقعية فالزمن هنا كما يقول اندريه برتوتن «مقوض، معدم، محطم والحاضر والمستقبل لم يعودا متناقضين نعيش الامس والغد في وقت واحد». فالصورة الطمينة تبرز بشكل لا نهائي وغامض معنى شيء بوصفه «صورة في فيلم» والطم يجري كما السينما خلال زمنه الخاص الذي يمكن له أن يكون مختلفاً اختلافاً كلياً عن الزمن اليومي.

ومن الممكن أن نرى في فيلم مثل «الكلب الاندلسي» لبونويل أو أعمال «بودروفسكي» تلك الكيفية المدهشة لعرض وحشي وحياة عضوية سرية وغامضة. عوالم خفية تحيا داخلنا ولا يمكن للعقل ولوجهه وكان «رينيه توكانودو» يرى أن الصدق الأسمى للسينما يتمثل في التعبير عن داخل النفس وليس في تقديم الواقع، فعلى صانع السينما أن يحول الواقع لهيجته على صورة حلمه الداخلي: عليه أن يتلاعب بالأضواء التي يتم التقاطها في «سبيل استئارة حالات روحانية داخلية وليس تصوير وقائع خارجية».

فالجود المزدوج والثنائية هو ما يطرحه الطم إزاء الواقع في نفي كل منهما للأخر مع احتوائه في الوقت نفسه وبقوة. إن كثيراً من الانجازات الفنية التي حققها السيرياليون والمخرجون العظام في الربع الأول من قرننا المنصرم كانت تعمل في طياتها اعجازاً تنبئها بقدرة الفن السينمائي الوليد على التغلغل وإبراز السحر الماورائي للحياة الإنسانية والتي تظل حتى الآن مؤثرة وفعالة وحية بقوة غير مستهلكة في رؤاها وتقنياتها على الرغم من طغيان تكنولوجيا الصورة «المصنوعة» ولكنها بلا شك لم تبلغ ما بلغه «رينيه ماغريث» ١٩٨٨-١٩٦٧ الذي قام بتفكيك صورة العالم الذي ألفه كالفراء. تأمل أيها القارئ «اللوحة» المنشورة على هذه الصفحة: هل شعرت بخفة صخرة معلقة بين سماء وبحر وهميين. إن الحقائق القديمة لا تزال قادرة على أن تثبت فينا بالدهشة مجدداً.

«مسودة ثانية»

**ضائعون في
جحيم من صور**

كل شيء يتحول من حولنا إلى صور ورموز نغمرنا وتجرفنا ببطء دون أن نتمكن لحظة من توقيفها والنظر إليها. ونحن أيضاً لن نخلف وراءنا سوى صور لكن أشد الصور «هولاً» هي تلك الصور المزيفة لصورة العالم الخارجي وفي عالمنا السينمائي يوجد نوعان من صانعي الصور: أحدهما يستنسخ بمهارة وحذق صورة العالم على الشاشة- أما الآخر فهو يكتفي بالتمهاك دون

جهد يذكر وهو مغمض العينين فإذا عُرّت عليه صورة الخارج فإن جوعه يدفعه إلى اتهام صورته نفسها. يتقوت عليها مثل فامبيرو. ولا يتميز أحدهما على الآخر في شيء فكلاهما جيد في عمله وماهر في اصطباح الصورة على شاكلة روحه وإن كان النوع الثاني أكثر شراً وتورطاً لذلك فهو أكثر إحساساً بالملل والكل في صنع «صورته» لأنه كان قد سبق أن عاشها في غربة وغربة. في كتابه «حياة وموت الصورة» يلقي «ريجيس دوبرية» نظرة متأمل وعصيفة على تاريخ الصورة وتجزؤها في مختلف فضاءاتها التاريخية والفنية والدينية مشيداً وعيا بتحولاتها الذوقية والجمالية والفلسفية عبر وسائل مختلفة على مر العصور فيجود حكاية صينية قديمة وغريبة تقول إن أحد الأباطرة الصينيين القدماء طلب يوماً من الرسام الأول في البلاط الامبراطوري أن يصور بشرشاته صورة شلال من الماء كان مرسوماً على أحد جدران القصر لأن ضوضاء سقوط ماء الشلال الموجود في الصورة تمنع الامبراطور من النوم. تأمل أيها القارئ حدود تلك الصورة العجيبة! التي أوردها دوبرية في تعاريج نصه: صورة في حالة توحش، وإلى أي حد كان صخب صوت الشلال عالياً لأن لون الماء المنهمر على سطح الجدار كان كثيفاً ومرهقاً ومهيجاً لينظر الامبراطور الذي كان يرى ويسمع توحش ذاته اللامرئية فيما وراء صورة جدارية صماء. لا أحد منا بالطبع- أنا وأنت أيها القارئ- يعرف المصور الذي ناله الامبراطور في نهاية حياته الخيالية غارقاً في صورة شلاله المتدفق على سطح جدار والذي ربما كان قد جرف معه أيضاً قصر الامبراطور العظيم في إحدى نوبات التخيل القصوى وحدود مدينة كاملة لا يحدها بصر إنسان والتي كان قد تكتاب على تشييدها أجداد الامبراطور الذي كان يرى أشباحه رؤيته العين. ولكن صورة الامبراطور الغرائبية تستحضر في ذهني صورة أخرى ليست أكثر سحراً ولكنها أشد غربة في الاثر الذي تحدثه وهي «صورة دوريان جراي» لأنها منذ لحظتها تؤثر للشرخ الكامن داخل الفنان الحديدي والصور التي تنتجها مخيلته مع اختلاف وسائله التي يتعامل معها. فالصورة تحمل تصدعا وانخساراً في المنظور يشرعها في العمق وهو شرخ سيؤول ويمزق كل قناني القرن التاسع عشر ومحدثيه العظام الذين كانوا متحمسين للحياة البدنية وإعداد لها في آن، مصارعين- بلا كلل- تناقضاتها والقباساتها وهذا ما سيطبع «صورهم» واصواتهم بحالة من التلق العصبي والاحساس بالهوة المرتقبة التي تكمن وراء الصورة التي كادوا من أجل تحريرها من براثن الجمود العقلي والانطلاق بها نحو لغة جديدة أو رطانة بربرية كما نادى بها رامبو «يجب أن تكون مطلقتي الحداثة» ومن أجل



لويس بونويل

على دنس خطاياها فما هو
يعود إلى تأمل وجهه بعد أن
غدر بمحبوبته الممثلة
«سبيل فين» تاركاً إياها
تقدم على الموت فحبها
يموت بمجرد أن تغفل في
أداء دورها على المسرح فهو
لا يرى شيئاً إلا وقد تلبسه
روح اللوم وفي منتصف
الرواية يهدي اللورد هنري
إلى دوريان نسخة من كتاب
«هوسمان» - ضد الطبيعة -

وهو نفس الكتاب الذي كان له تأثير السحر المدمر في جيل
بأكمله منذ بودلير وفيرلير وإنجر آلان بوز. وعندما بدأ
دوريان في مطالعته رأى الخطايا السبع أمام عينيه وأحس أن
الكتاب هو ترجمة لحياته نفسها فالكاتب الذي هو قصة لا
عقدة لها بطلها شاب باريس من لبناء القرن التاسع عشر
تنكر للقرن الذي يعيش فيه وحاول أن يجرب كل العواطف
التي جربتها القرون الأخرى وفي نفس الوقت كان دوريان
حريصاً على أن يلعب في لندن الحديثة الدور الذي لعبه مؤلف
ساتيروكون في روما المنحطة «الكسل الاستقرائي» الجمال
اللاانساني / الخطايا البراقة التي تخفي وراءها تمجيدها
للحماقة / النهم الشديد لأطياب الحياة؛ فالخطايا كما يقول
«اللورد هنري» ترف لا يملكه إلا الأغنياء والثمن الذي يدفعه
هو تأنيب الضمير والآلام والاحساس بالانحطاط.

فدوريان جري يحيط نفسه بكل صور الترف والبذخ المتخلف عن
العصور الفنية السابقة فهو يرتدي «روب دي شامبر مطرزاً
بالحرير» ويستخدم حماماً مرصوفاً بالفسيخاء ويقتني خادماً
يقدم له الشاي على صينية من سفير قديمة؛ ونرى نوافذ حجرة
نومه لامعة زرقاء وكل يوم تأتيه دعوات السقاء وسمام
الجميعات الفخيرية والخفلات الموسيقية ويدفع فواتير باهظة
الثمن مقابل شراء أدوات اللزينة من طراز لويس الرابع عشر،
وجدران حجرة نومه مزينة بأبسطة تعود إلى عصر النهضة، وهو
يحلم بابتكار أسلوب جديد في الحياة قوامه التجربة وكما يريد
دائماً مقولته الأدبية المقتبسة «أن الغاية ليست في ثمار التجربة
ولكنها في التجربة ذاتها».

وهو يشتهي أن يجرب كل رغبة محرمة وكل عواية شاذة وكل
الشروط التي كان يجد فيها ما يحقق فكرته عن الجمال فهو يعتقد
الكانونيكية لأن طغوس الكنيسة تلهب خياله ثم ينجح إلى الإيمان

تلك العبارة الشعرية كان على رامبو أن يدفع ثمنها غالباً»
إن فن القرن التاسع عشر كان مندوراً لذلك الانتشار المأساوي
ففيه يتلخص كل صراع الفنان ضد كل القوى التي تشل حركته
في إنتاج عمله بالشكل الذي يريثيه مناسباً لفهمه لدور الفن
بالنسبة لعصره وطبيعة الوسيط الذي يعمل من خلاله؛ ولكنه
انتج أيضاً كل أشكال العصاب المسيطرة علينا الآن فمنذ ذلك
التاريخ ترك الفنان دون عزاء من أي قيم أخرى تغف وراء إنتاج
صوره وتمثيل مغيلته «باستثناء أحكام وقوانين السوق
المتضخم» متحرراً أيضاً من أسر الوجود الموضوعي للعالم فهو
مجرد صانع غائب يقف خالي الوفاض دون إيمان بشيء خارج
حدود الأطار الذي يجعل فيه يديه وذمته. هذا العرض الذي
سيأخذ شكل البارونيه الاستعاضية لفنان ما بعد الحداثة والذي
يؤكد عزله في إنتاج سلعة من أجل سوق عالمي وكثل جوف
تستوكل صورته وقد فقد موقعه القديم. فمنذ هذه اللحظة أصبحت
الصورة فخاً وشركاً للصانع والمتلقي معا واللذين تسيطر عليهما
ثنائية المشاعر تجاه «الصورة» من الافتتان والكراهية في نفس
الوقت. نص دوريان جري في رواية اسوكر وأيلد «الورث
الانجليزي المتأنق لتجارب الخيال الانحلالي والفرقة الجمالية
المقطرة في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر». لا يخرج
عن كونه عرضاً صافياً للموضوعات المألوفة لحركة الخيال
الانحلالي «الجمالية المنعزلة عن الحياة» عبادة للصنعة لا
الطبيعة. الولع القوطي بكل ما هو شاذ وغير مألوف- الإيمان
بخصب الشر فنياً»

فدوريان جري النبيل الاستقرائي يتعنى في نفسه أمنية غريبة
وهي أن يتبادل الدور مع اللوحة التي رسمها له صديقه الرسام
«بازيل هولورده» أن تضيخ الصورة بينما يخلد هو في شياخ الغضب
فالوجه المرسوم على اللوحة يتحمل وزر أشامه وشهوته
وشروبه بينما دوريان جري يظل ينعم ببراءة وجمال طفل
لقد أدرك الاستقرائي المتأنق دوريان جري تحت تأثير
كلمات ربيبته الروحي «لورد هنري» معنق مذمب اللذة
الجمالي بشكل متطرف أن الإنسان يفقد كل شيء يوم أن يفقد
جماله «تأما يظهر الروح إلا الحواس وما يظهر الحواس إلا
الروح» فالاحساس أثمن من الوجود والجمال أعلى منزلة
من الفكر والحياة تجود من أن لأخر بشخصية معقدة تؤدي
وظيفة الفن وهذه الشخصية هي في ذاتها أثر فني صاغته
الحياة، فكما افترق دوريان جري إنما من الأثام سجلته
الإهام على صفحة الوجه المرسوم غشونا وخطوطاً ملتوية
تشوه جمالها فالصورة التي رسمها «بازيل» ستكون لدوريان
جري نبراساً يهتدي به في ظلام الحياة وهي الشاهد الوحيد

بالمادية الداروينية لانها تفسر له الأفكار والعواطف تضخيرا عضويا ثم يهجرها الى دراسة الفن القوطي وخيالاته المحمومة التي تزدهر فيها الأشباح المصروسة. ويطل «هوسمان» كان يشارك دوريان جرياحي الاحساس نفسه بأن الدنيا قد اجتمعت فيه فيتخيل نفسه في احدى نوبات الومح يجول متخطيا في دهليز على جانبيه مرابيا من رخام باحثا في صفحاتها عن خيال الخنجر اعترزم ان يقضي به على نفسه وقد انلف روحه الملل. وفي النهاية يقرر دوريان جرياحي أن يمزق صورته ولكنه كان أيضا يقتل ذاته ليموت كهلا ولتعود الصورة كما كانت في البدء فلم تكن الصورة الفنية إلا فخا منصوبا له

«مسودة ثالثة»

صورة ديرك جارمان الأخيرة

.. أما الصورة الأخيرة التي خلفها لنا المخرج الانجليزي «ديرك جارمان» قبل موته متأثرا بمرض فقدان المناعة «في فيلمه» Blue. فقد كتبت عن الصراع مع المادة التي صيغت فيها ومع أطوارها المقنن. قد استجالت الأشكال والخطوط والمساحات الى لون وحيد «أزرق» لون الصمت وقد اسحت صورة العالم الخارجي بمبتذل الخيال كانها لم تكن قط ليحل محلها وجود إنساني خالص أصبح شكلا خاصا بلا شروحات أو تهربيرات وماذا على المتفرج ان ينتظر من مخرج سينمائي يواجه موته القادم؟ وربما يكون التحديق طويلا في مجرد شاشة زرقاء عملا مرهقا ومؤثرا للعين أقرب الى الحماسة التي نمارسها أحيانا في ليلي الشتاء الباردة عندما ندبح النظر الى نار مستعرة أمانا تخفني في بقعتها البرتقالية صورنا وذكرياتنا ووجوهنا المتخيلة.

ولكن التحديق في شاشة زرقاء ليس أكثر صعوبة في رأيي من ثني عنق والنظر عاليا في جهد من أجل الإمساك بأشكال الأفريسكو لمايكل انجلو في كابيللا ستونا. فالعذاب الجسائي الذي مر به مايكل انجلو طوال أيام وشهور وهو مستقل على قفاه فوق سقالات خشبية من أجل ان يخلق عملا صوفيا، مثل هذا ينتقل عبر أربعة قرون الى الرائي الذي يستشعر بعد ساعات من دوام النظر المتعب وكان أطرافه وعضلات عنقه قد اصابها التيبس ولا يمكن بالطبع الاحاطة بهذا الشعور المعذب في رؤية عمل فني عبر مستنسخات عديمة القيمة وهي خاصة تنسحب على مجمل اوبرا مايكل انجلو وايضا فيلم «جارمان» الأخير، وذلك لأن الأثر قائم على التصادم المباشر بين الرائي والعرشي بالوقوف على عذاب الصياغة الذهنية والحسية للشكل وهو يعاقر

ويجاهد في الخروج من أسر الخام أو جهد تعقيل أشكال الأفريسكو وهي تحاول الانفلات من جدار من أجل التحليق. صورة جارمان في Blue أو سرخته في الفراغ تبعك تنظر الى الشاشة أقل وأن تتخيل أكثر دوين بذل جهد في الإمساك بصورة الوجود الحقيقية (إنها صورة تتحرك من جداري الزمان والمكان) فأمامك «شاشة زرقاء». ومن الممكن أن نقول «غيمة زرقاء» وصوت ديرك جارمان يرتل صوت الذات الغائبة وتجليها الجمعي وهو يقترب ببطء من موته المحقق. صورة شخص ينخر الموت في عظامه وكل منهما يتقدم صوب حدود سديم/ بقعة/ افق أزرق. هل هذه هي فكرة الفيلم؟

ولكن الإشكالية بالنسبة لفيلم «جارمان» تكمن في انه بدلا من ان تكون قدرة الصانع/ الفنان/ مرتوتة بصياغته الفنية عبر فعل جمالي يترك أثرا جماليا على المادة الخام بغير من

طبيعتها المبجلة عليها ويخرجها من وجودها الغفل كما تواتر على ذلك تاريخ النظرة الفنية عبر العصور- منذ بدأ الانسان الاول يستخدم الصورة كمصيدة للموضوع المراد التهامه- كأداة سحرية- فان «اللافعل» في فيلم جارمان يشكل نظرة مضادة لتاريخ كامل في مواجهة العدم. وسينما ظلت «الصورة» وعبر أرمئة مختلفة وسيلة لمحاربة عدم والاتصال وتمثيل الخلود في رمزيتها فان صورة جارمان الوجودية قد احتوت العدم والخلاء ذاته. وفترات التوقف الاجبارية التي صاحبت «تصوير/ تسجيل» الفيلم كانت متزامنة مع كثافة الضعف الجسماني للمخرج نفسه وفقدانه القدرة على أداء مهمته. انه فيلم لا يمثل فقط اشكالية وجودية لفنان سينمائي يقف بوعي مشروع على نهاية حياته انما

بالأحرى ينطوي على اشكالية فنية في تاريخ السينما والفنون قاطبة وجمالياتها الموضوعية بين قوسين وهي تجربة من الصعب تكرارها في تاريخ فن الفيلم وفي علاقتها بمبادئه وتاريخه الشخصي وباشكاليات الخلق الفني والعجز عن الفعل. وربما نجد صورا مماثلة في أعمال مايكل انجلو وكارافاجيو وروبلير وتاركونسكي وموتسارت وانجمار برجمان وهيرمان هسه ولكن تلك الاعمال لا تعود من ناحية اشكاليات تخص الفن وخلق الصورة الفنية بقدر ما هي انتقال من مجرد عمل فني الى اعتراف صوفي وتبدل انساني ميتافيزيقي معا. ويخيل الي أن فيلم «أزرق» قد صنع فقط من أجل عاشقي الموسيقى والعلماء الذين كفوا عن النظر الى الصورة الوصفية لظهور العالم لأن العالم كما صاغه شوبنهاور كاعلان محير «العالم هو

الخطايا كما يقول «اللورد هنري» ترف لا يملكه إلا الأغنياء والذين يدفعه هو تأنيب الضمير والالام والاحساس بالانحطاط

«مسودة وإبقة»

نظرات وشرائط فيديو وتاريخ للفني

.. لعلم كامل ظلت أتردى في هذيان محموم بحثا عن فكرة (ما) من الممكن أن تصبح موضوعا لفيلم وبالمعنى المباشرا لم يكن ما أبحث عنه هو «فكرة» فأفكار لا تصنع أفلاما ولا أعول عليها كثيرا والسينما ليست في الحقيقة سوى إيقاع ينتج عن تزامن صور زمنية معينة بأصوات زمنية معينة والشخصيات التي تحيا في فضاء النص المتخيل يجب أن ترتبط جماليا بالشاشة ذاتها وليس بالأفكار- ولكني لم أعرف في حينه الصور التي يجب علي أن أعرضها في فيلم. كان يحذوني شك في مخيلتي التي كفت عن اصطليد صورها. ولكن أليس الشك من دواعي الايمان؟ ألم ينتج (اندرية رويولوف) الشك ذاته في قدرته على الرسم وفي جدوى ما يفعله وفي قيمة الفن أساسا؟! في مواجهة كل أشكال التدمير التي تلحق بالمرء.

ولكن خلال فترة الفراغ التي مرت بي لم أجد العزاء إلا في الفرجة على الأفلام. أعدت رؤية كل تراث السينما الأمريكية في فترة الأربعينيات المحببة إلى أفلام هيوارد هوكس والنوم العميق.. مارلين ديتريش الغامضة وجوزيف فون ستورنجر العظيم.. جون هاستون وأفلامه السوداء.. كازابلانكا همفري بوجارت وانجرير برجمان.. جيلدا كارلوس فيدور.. روسيليني وأناتاماني الساحرة.. أين ذهب كل هذا السحر؟!

كنت أريد أن أشحن مخيلتي مجددا بالصور وأن استعيد ولعي القديم بلذة الفرجة على الأفلام والتي حبت الآن بداخلي بعد أن صرت محترفا في صناعة الأفلام.. وحتى هذه اللحظة وبعد أن تجاوزت الثلاثين لا أعرف حقيقة كيف تصنع الأفلام؟ «بالطبع أعرف طبيعة الحال كيف يتم طبخها وإعدادها للالتزام كوجبات شهية طازجة» ففي كل مرة وهي جميعها تتشابه في فعل البدء المتعثر تعود الدورة من جديد إلى نقطة الصفر! حيث أقف حائرا لا ادري كيف يمكن لي أن أبدأ كتابة فيلم وتحويل كل هذه الغرضي التي تملأ رأسي إلى نظام ووضوح ونسق فني! ذلك التشوش الأعمى لميلاد الصور واختلاطها أمام عيني. وبعد كل تلك الساعات التي لا تحصي ولا تعد والتي قضيتها في ظلمة صالات السينما بجميع أنواعها ودرجاتها وآلاف الأوراق والسيناريوهات والصور التي عكفت على كتابتها ثم أعدت تمزيقها بنفس الوهج والدأب الذي كتبت به مسريرا نفسي بأن متاهات البداية المتكررة لا تلبث أن تجري إلى نهاية ما دون أن أدري. لم أعرف قط قانون البدء»

فكرتي» قد وجد ضالته في مقولة الشاعر الفرنسي ملارمية «لقد وجد العالم كي يتحول إلى كتاب» وفي حالتنا فإن العالم قد تحول إلى فيلم أو غيمة زرقاء. حياتها وجودها محد بزمز عرض عبر شاشة محددة بنسب رياضية بحتة. وقد استسلم جارمان أخيرا إلى الراحة والسكون والمزلة اللطيفة في مواجهة شاشة يتأمل صورته المختبئة وراء غيمة زرقاء أو مجاز الشاشة فخير وسيلة للحفاظ على صورة الخيال هو إبقاؤها في طي الكتمان. وهي صورة أقرب شبهها بالصور التي يدركها راهب في تأملات المتعالية طقس جارمان الذي يفرضه على مشاهدته يشبه ذاته طقس للتأمل الأساسي في بوذية ZEN فالتأمل يمثل جانبها هاما من أركانها ومما يتقائل أن مؤسسها Bodhidharma جلس بلا حراك محدقا في جدار طوال تسعة أعوام في دير Shaو ويرمز الجدار الذي حدق فيه خلال ممارسته للتأمل إلى عمق الاستنارة.

إن التذليل المباشر على زرقاة شاشة جارمان يكمن في استعارته الراميمية «نسبة إلى الشاعر رامبو»

وجدتها!

ما هي؟ الأبدية

إنها البحر مختلطا بالشمس.

.. وفي حالة «جارمان» فسكون الأبدية «صورة لبحر قد اختلط بسماء» وقد لخصت خواصهما في سديم لوني. أزرق هو أكثر الأفلام استغناء بالخيال، وأقصى درجة يمكن أن يصل إليها فيلم سينمائي- ويشكل منظر- وفي دحض المرئي لحساب اللامرئي. ففي انحلال الشكل وفقد لكل ثقل المادة وتحوله إلى بقعة لونية- ضوئية حيث يغمر الشاشة نصوع حاد يحوم معه الصورة ومحدوديتها فإذا كنت تريد أن تمحو المرئي وحسب المقولة الشائعة «عليك أن تتكفل بالأداة الوحيدة التي تجعله مرئيا وهي الضوء» أن تمنح الصورة حدها الاحترافي الذي تستحيل معه إلى «هولي» صورة بالمكان.

.. فيلم أزرق هو أقصى درجة بلغتها الوسيط ألما ما يعد حداثيا في مشاركة الجماهير لصورة «موت» تحولت إلى عرض فني يحياه إنسان لحظة بلحظة عبر شاشة وهي نفس التجربة التي عايشها الجمهور على الهواء وهو يرى الكاتب الفرنسي الشاب «أزفيه جيبيري» وهو يموت من خلال أحد البرامج التلفزيونية الذي سجل اللحظات الأخيرة في حياته قبل أن يموت في أبريل ١٩٩٢ على أثر إصابته بمرض الايدز حيث رأى الجمهور «الكاتب» وهو يستعرض أمام الكاميرا جسده العاري الذي أخذ ينحل ويتحلل وقد منح نفسه كموضوع للمراقبة.



بحته عن فكرة فيلمه. أناس
يحبون وجودا مشروخا وهم
يعكسون عليه أيضا صورهم.
وفكرت أن الفيلم يجب أن
يحافظ على صورته النهائية
على شكل هذه المسودات
البصرية. ان انظر الى مادتي
بصيفة الشك والخفة في

محتواها يعمل خلطة أسلوبية في كتابة وإخراج المشاهد وإن
يبدو الفيلم للمتفرج كاسكيا غير نهائية من التصورات والصور
والاحلام تنهر في سيلان محمول لا يثبت على شيء، مشاهد
ملينة بالفراغات والفراغات مثل ذاكرة الشخصيات تنف من صور
أقرب الى ومضات حلجية فجائية، شذرات لحالات انسانية غير
مكتملة في حركتها تقطع في تصف مونتاжи فالمرج «عزيز»
٤٠ سنة الذي نضب معينه من الصور يمضي وقته في اختلاس
صور الآخرين عبر كاميرا فيديو صغيرة يسجل بها كل ما تقع
عليه عيناه. صور لأناس لا تربط بهم صلة او يجلس مراقبا
لحظات متقطعة من تيار حياة لأناس يمارسون حياتهم في
مجراما الرتيب يتنقص صورهم ثم يعود الى استعاداتها
واسترجاعها عبر شاشة حيث يمتزج ويختلط عبر أجزاء الفيلم
صورتان: صورة الواقع وصورة الشاشة أي انه يحيا زمني
مقاطعين في المنظور

«زمن الواقع الفعلي لحظة حدوثه / زمن تمثيله عبر شاشة» مما
يخلق حركية من التوتر الجمالي للوسيط ذاته. فكل شيء من حوله
يتحول الى صور معتقلة داخل اطار وشخصيات الفيلم التي يجد
المخرج نفسه داخل اطرها الوجودية تخزن أيضا ذاكرة عبارة
عن صور واصوات تكتنفها فجوات مونتاجية في تيار الزمن
وشينا فشيئا تفرق شخصيات الفيلم بعضها بعضا في تيار من
الصور الذاتية والذهانية التي تعدد الى تشويه النص الى أقصى
حد ممكن من التشوش والفوضى السمعية بصرية وهي تحيا
عزالتها المختارة داخل «صورها» التي تبثها وتمحي بها صور
الآخرين المشوهة عبر فلاتر من النسيان وعشوائية الواقع والنفي
الوجودي. وقبل نهاية الفيلم ينهب «عزيز» يائسا الى مخرج آخر
عجوز اعتزل ممارسة المهنة وتفرغ منعزلا داخل بيته لمشاهدة
الافلام الصامتة واختراع ألعاب بصرية غريبة ذات طبيعة
سحرية من ورق مقوى كذك التي كنا نلعب بها ونحن أطفال.
«فكرت أن يقوم بتمثيل الدور المخرج الكبير توفيق صالح» حيث
يخبره عزيز بإحساسه بالجزء أمام العنور على فكرة فيلم ويسأله
بالصاح ان يعيد على مسامعه الدرس القديم. كيف يمكن لمخرج

أثناء ذلك فكرت أن أكتب (فيلما كوميديا) كانت قد جاءتني فكرته
في احد الايام أثناء انتظارني في محطة قطارات «TERMINI» بروما:
يبدو حول رجل في الستين من عمره قضى ما يقرب من خمسين
عاما متخبطا بين القطارات والمحطات المختلفة. يعمل
«موسيوينجي» ويقوم برحلات سفر غريبة وغامضة من أجل أن
يقوم بتوصيل أشياء تافهة لأناس - تافهين مثله لا يعرف عنهم
شيئا ولا هم أيضا يعرفونه عنه شيئا فهو بلا بيت او عائلة
وماضيه غامض ومزور وعندما تضطره ظروفه أثناء الرحلات
المتواصلة الى المبيت فانه يتغير دائما فنادق رخيصة تقع في
حدود المحطات التي يصادف ان يزل بها دون أن يجرؤ على
الابتعاد أكثر من مبنى المحطة. وحياته التافهة عبارة عن لقاءات
عابرة وعلاقات عابرة وجنس عابر وقصص عامرة تولد وتموت
في القطارات وعلى الارصفة وفي الفنادق والحجرات الخاصة
بأناس غامضين وغرائبيين مثله وفي النهاية يموت غريبا في
حادث تافه أيضا وسط قطارات خربة ومهجورة بعد أن يسرق منه
كل ما يدل على هويته وماضيه داخل إحدى المحطات المهجورة
التي لا تقف بها قطارات... ولكن بعد تفكير عدلت عن الفيلم وفكرت
انه في ظل هذه الظروف الانتاجية الراهنة لن يقبل أحد على
تمويله. لكن الصور او المشهد الحلي الذي تراءى لي في بداية
النص «صورة البيت الخراب ذات المزاج الجروتسكي كانت هي
الصورة التي يبيت عليها نصي السينمائي «تاريخ وموت الصورة
او حالتي» ففي هذه الصورة الطلمية كنت قد عثرت على بغيثي
وكان الذي ابحت عنه غافلا داخلي دون أن أدري او انتبه. وفجأة
استيقظ من غفوته نافثا في وجهي أنفاسه. قلت لنفسي: لماذا لا
اصنع الفيلم عن عشوائية الصور التي تهاجمني بعنف والتي لا
يوجد فيما بينها ترابط منطقي. أن أكتب فيلما عن (مخرج
سينمائي) مثلي لم يعد لديه شيء يقوله للآخرين ولكنه أيضا لا
يجد نفسه صالحا لأي شيء آخر «للأسف» غير أن يكون مخرجا
وكاتبا وهو يبذل جهدا شاقا من أجل العثور على فكرة فيلمه.
وفكرت انه من الممكن أن يصبح مجرد التراكم العشوائي لمادتي
الغشائية بشكل شره هو موضوعي الاساسي فالمشكلات
المرتبطة بسيرة عملية كتابة فيلم ونتاج المحيلة لصورها
ترتبط بطبيعة المادة التي اشتغل عليها. أن يأخذ الفيلم شكلا
سينمائيا أقرب الى الدراما العشوائية او كتابة المسودات غير
المرتبة. الكتابة التي هي بمثابة هوامس أي هي شيء غير نهائي
وهي في اللحظة التي تكتب فيها تحتمل في اللحظة التالية
الشطب والالغاء. فالذي نراه طوال الوقت مجرد صور تتناوب في
طوفان مستمر وهي تقوض نفسها بنفسها باستمرار منذ البدء
مثل الشخصيات الغرائبية التي يقابلها «المخرج» مصادفة أثناء

الخواجة «شقال» - عامل العرض «في الأربعين من عمره» «يركب بوبيته جديدة في آلة العرض الثانية بينما الأولى لا تزال دائرة يظهر الآن في كامل قوته وناقته كأحد نجوم السينما وجهه مقعد بحمرة وله شارب مشذب رفيع على طريقة كلارك كيبيل، عيناه مكحولتان وشعره مسرح إلى الوراء بعناية فائقة يلعب بسواد مكتوم والسيجارة معلقة من زاوية فمه مثل مفهري بوجارت.

يلقي الآن نظرة خاطفة على الماكينة الأخرى الدائرة ويداه تفتتان ببوبينة الفيلم داخل «خزنة» آلة العرض. ضوء ساطع يخفق بشدة عبر عدسة آلة العرض.. كادرات متتابعة لمارلين ديتريش تجري بسرعة أمامنا وتبدو ثابتة مكررة لنفس الصورة.

«صاله السينما»

يد (مرشد المقاعد) تتحرك في ظلمة الصالة ممسكة ببطارية تنبئ منها بقعة ضوء حادة تومض في مواجهة الكاميرا بقعة الضوء تتناقل في حنيات الصالة في خفة يميننا ويساراً أثناء حركة اليد غير النابضة.

بقعة الضوء تسقط عفواً وبشكل مفاجئ على وجوه المتفرجين كاشفة عن الحياة الخفية التي تدور في صالة السينما المظلمة.

.. الآن نصلطم بوجه أحد المتفرجين يجلس في منتصف الصالة متجهاً بوجهه إلى الشاشة وهو يقترق اللب ويصق أمامه بالقشور بعصبية دون أن يحول



عينه عن الشاشة.

.. قشور اللب تتطاير مصطدمة ببقعة الضوء في حركة بطيئة جدا وهي تلاحق بعضها بعضاً أمام وجهه

«يلكون السينما»

ليلى والأم وعزيز «في السادسة من عمره» ينزلون جميعاً في اضطراب الظلمة المفاجئة لليلكون المتحدرون وهم يتحسسون طريقهم وتظهر أجسامهم معتمة على خلفية الشاشة المضيئة ويوجه مارلين ديتريش الساحر وهي تبدأ في الفناء وسط جوقة «الكبارية».

«أصوات فتح وإغلاق أبواب يتردد صداها «في القاعة» مختلطة بصوت أزيز آلة العرض والفيلم المعروف» «وحركة دوران

Reminder بكابينة العرض».

أن يكتب فيلمه ويعثر على صورة»

في المشهد التالي المقطع من سياق نص «تاريخ وموت الصورة» يحلم «عزيز» بصور قديمة له وهو «طفل» عندما كان يذهب مع عائلته إلى صالة السينما القديمة المجاورة لبيته والمشهد لا يقدم بوصفه «ماضي مسترجع» وإنما كشظايا صور يعاد تركيبها والتلاعب بعفرائتها البصرية المشوهة داخل رأس حالم

سينما الضمنية / داخلي

«صاله السينما»

على شاشة العرض تتتابع أمامنا صور من فيلم «الملاك الأزرق» لمارلين ديتريش وصوت الفيلم غير واضح تماماً الشاشة عبر مقاعد الصالة الفارغة.

ورجل يجلس في الصف الأمامي للصالة قريباً جداً من الشاشة معطياً ظهوره للكاميرا.

يبدو منعزلاً ويخلط تظهر عدة صفوف من المقاعد الحاوية ينعكس على ظهورها أطراف ضوئية

«نسمع بوضوح أزيز آلة العرض وصخب المتفرجين وصراخات طفل رضيع».. «تنتقل بين وقت وآخر عبر العرض ويتردد صداها في الصالة».

وجه الشيخ العجوز «في السبعين تقريباً» تنذب عليه الاضواء الرمادية المنعكبة عن الشاشة.. هو وحيد أمام وجه مارلين ديتريش يدخل بتوتر ويبدو مستغرقاً تماماً في الفيلم وهو يحدق بعينيه الحسيتين

بوجه شديد إلى الشاشة والأصوات تقحم عليه عزله

الشاشة وتتابع لمارلين ديتريش والأصوات الخارجية تشوش على حوار الفيلم المعروف أمامنا.

الطبع العجوز يجذب عدة أنفاس من السيارة التي شارفت على هباتها ولكنه غير منتبه إليها.. وسحب الدخان ترتفع فوق حاجبه فوق وجهه وراءها

«كابينة العرض»

«صوت أزيز آلة العرض أكثر علواً»

«جدران كابينة العرض الضيقة تكسوها أفيشات لأفلام قديمة تعود إلى الأربعينيات وصور فوتوغرافية» «لنجوم ونجمات السينما الأمريكية لنفس اللقطة، تتوسط الجدار صورة فوتوغرافية ضخمة جدا لمارلين ديتريش من فيلم «الملاك الأزرق»



عزيز متلفنا حوالية
عبر ذراع ليلي
المسكة بيده
ومن وجهة نظر عزيز
نرى وجوها متفرقة
(عائلات) تحلس في
البلكون اكثر هدوءا
واناقة من متفرجي
الصالة تنعكس على
وجوههم أضواء
منعكسة من الشاشة
لا تكشف عن الملامح
بصورة واضحة.
« صالة السينما »

بقعة الضوء تصطدم أثناء رولها ومجبتها عبر الصالة بظفل (4)
سنوات) يقف فوق مقعد قدميه مستقرقا في عمل شي لا تنبيهه
في بادئ الامر. وجهه منحني لأسفل وهو يكركر ضاحكا بشدة
سعيدا بلعبته

.. بقعة الضوء تسقط بسرعة لأسفل حيث تكشف عن يد الطفل وقد
انزل (الشورت) ممسكا عضوه الصغير ويتبول على أرضية
السينما فرحا بصوت البول المنهمر منه.
« صوت خرير الماء ممترزا بصوت مارلين ديتريش »
بقعة الضوء تنسحب ببطء على خيط الماء
الأرضية وشظايا الماء المتدفق من أعلى لأسفل كموجة منكسرة
تورق في ضوء البطارية.

« (أحد البنائير في القاعة العلوية)
.. العائلة قد استقرت أخيرا في أحد البنائير الامامية
ليلى والام تلهثان في مقدمتهما وكل منهما تسوي ثوبها عليها
وتتجهان لمشاهدة الفيلم.
وجه ليلي الشبه جدا بوجه مارلين ديتريش يعيل على وجه الام
الناظرة أمامها الى الشاشة وليلى تهمس اليها بكلمات غير
واضحة.

الأم تنجبر فجأة بالضحك وهي تضع كفها على فمها متلفنة
حولها في خجل وعزيز يجلس صامتا ومبهورا لما يراه والضوء
الناعم يتذبذب على وجهه الطفولي.

« (صالة السينما)
الكاميرا تتابع بحيرة هائلة من ماء البول المتدفق كشلال يجري
على أرضية الصالة المنحدرة تحت المقاعد وأقدام المتفرجين
الذين خلعوا أحذيتهم وجلسوا في استرخاء كيفما اتفق

« كابينة العرض »

يد الخواجة شقال نذير Rownder، وهو يلف فصلا من الفيلم على
بكرة في حركة سريعة جداً.
« صوت دوران الريواندر »
« صالة السينما »

بقعة الضوء المناكسة تعبر الاالواج والبنائير الجانبية الفارغة
.. تسقط بشكل مفاجئ على وجه مارلين ديتريش المعروف على
الشاشة ووجه مارلين ديتريش يخيم قليلا على الشاشة وراء بقعة
الضوء التي تلاحق جسدها قافزة على أجزاء الجسم المفيو.
« الجمهور القليل في الصالة يتلملم بصوت صغير حاد. »

« بلكون السينما »
« الصغير يأتي من صالة السينما. »

.. في الظلمة المشروخة بالأضواء الرمادية المنعكسة عن الشاشة.
يد الام ممدودة أمامها لتحسس طريقها في العتمة وتهممهم
بكلمات غير واضحة وتسحب من ورائها يد « ليلي » التي تتبعها
متخبطة في العتمة وتمسك هي الأخرى بيد الصغير (عزيزين)
المضطرب بشدة من العالم الجديد الذي وجد نفسه فيه.
.. يد الأم تصطدم غلوا بالمقاعد الفارغة التي تتعثر بها وهي
تشق طريقها

.. يد عزيز متشبثة ببد « ليلي » التي تنبتت منها أثناء نزولها
الدرجات أصوات شخلة الأساور في معصمها.
عبر الفجوات الكائنة في الجدار الخلفي يظهر وجه الخواجة
شقال عبر نافذة العرض ملقيا نظرات خاطفة ثم يتوارى بسرعة.
.. شريط الفيلم يمر بسرعة خاطفة عبر تروس آلة العرض.
« صالة السينما »

طفلان (في سن السادسة تقريبا)، في ملابسهما البيئية
(بيجامات) يجريان ويلعبان عبر أرجاء الصالة غير عابئين
بالفيلم المعروض.

.. يتقافزان فوق المقاعد في فوضى هائلة ويعبرا من فوق اكتاف
المتفرجين وقد تسببا في هرج شديد بالصالة.
بقعة الضوء تصطدم بأيدي المتفرجين الذين يحاولون الإمساك
بأطرافلين اللذين يتقافزان بخفة ومرح فوق المقاعد وسط
صرخات نسائية وضجيج دبدبة الأقدام على المقاعد.

.. يد تنجح بالكاد في جذب سرال احدهما معرية مؤخرته.
.. الطفل ينجح في الأفلات وهو يتقافز من صف الى آخر وهو يشد
سروله لأعلى

« بلكون السينما »
عزيز ينزل متحسسا في العتمة موضع قدميه على الدرجات
الزلفة التي تنعكس عليها لطشات ضوء أحمر مكتومة.

«أصوات شخلة الاساور في معصم ليلي تنبعث بايقاع ثابت»
.. عزيز يلتفت الى يد ليلي والاساور المشظلة وجانب وجهها
مواجه له بينما وجه الأم خارج الوضوح البؤري .. ينظر مرة
اخرى الى الفجوات المضئنة في جدار الكابينة معطيا ظهره
للشاشة عبر نافذة العرض نرى ظلال الخواجة شقال وهو يتحرك
بداخل الكابينة.

صوت دوران جهاز Rewinder وفتح واغلاق علب البوبينات لها
صدى مرجع»

فجأة تسقط على وجه عزيز بقعة ضوء البطارية الآتية من
الصالة

عزيز يستدير بشكل مباغت في رعب نحونا.

« صالة السينما)

بقعة ضوء البطارية تتحرك عابرة بحركة «بانوراميك» هادئة
مقاعد الصالة

.. الآن بقعة الضوء تصطدم بوجه
شحم لرجل «في الخمسين من عمره»
يجلس في الصفوف الخلفية مع
عائلته وقد راح في غفوة وسقطت
نظارتة الطبية على أنفه: بقعة الضوء
تومض على رأسه المسند على ظهر
المقعد وذراعه ممدودة على حافة
المقعد وراء رؤوس الأبناء المجاورين
له

بقعة الضوء تسقط على صدره الذي
يعلو ويهبط بالنواوب وهو يتنفس
بعمق



اندريه تاركوفسكي

«صوت شخير عميق»

تتحرك بقعة الضوء كاشفة عن الأبناء المجاورين للأب النائم (٣
أبناء ذكر) «مفرط البذانة ويشبهون الأب بشكل مضحك»
.. بقعة الضوء تكشف عن حركة أيديهم المحصورة بين المقاعد
وهي ترتفع وتنخفض بالنواوب في حركة آلية لتلقم الأفواه
للحزمة شيئا ما لا تتيبين في الظلمة.

«صوت حركة اسنان الأبناء وهي تمضغ وتهرس وتطحن
المأكولات

تتزعزع بقعة الضوء جانبا لتكشف عن الأم الجالسة في الطرف
الأخر.

في الثلاثين من عمرها وجهها كامل التدوير ويبدو كفنان
مسرحي في بقعة الضوء تحت ألوانه الصارخة التي تزيد دسامة
وشهوية.

طوفان البول يجرف معه اكياس اللب الفارغة والقشور وأعقاب
السجائر وجبات الفيتار وكل مخلفات (الحفلة) السابقة.

«صوت تدفق الماء على أرضية السينما»

شلال الماء يصطدم بالاقدام العارية للمتفرجين الذين بدأوا
يحصون بخطر الليل.

الرؤوس تنحني باخفة بين اقدامها وقد فوجئوا بالشلال

«أصوات لخط غير مفهومة تتعالى من بين جنبات الصالة»

«تشوش على صوت غناء مارلين ديتريش»

.. المقاعد ترتفع في خبطات متوالية

الطفل ما زال يكرر ويضحك كاشفا عن سنتيه الاماميتين

المكسورتين ورشاش الماء يتدفق منه متطوحا يمينا ويسارا في

الهواء وكأنه يرش حديقة متخيلة:

.. شاشة العرض عبر أجساد المتفرجين ورؤوسهم المنحنية بين

المقاعد محاولين تفادي الليل برفق

اقدامهم فوق المقاعد ومارلين

ديتريش تؤدي فقرتها الغنائية

والبروفيسور يجلس بين زبائن

الكباريه «يشاهد عرض الملاك

الأزرق».

« بنوار العائنة)

عزيز في مقعده ناظرا أمامه الى

الشاشة خارج المحال

«صوت ازيز آلة العرض»

.. عزيز من البروفيل وإذنه تحتل

الشاشة منصتا الى صوت ازيز آلة

العرض

يبطء يدير (عزيز) وجهه الى الخلف ناظرا عبر ظهر المقعد الى

أعلى الجدار الخلفي وشباك العرض والاطياف الضوئية

المتماوجة تسبح داخل مخروطها نزات من الغبار المتطارية

ويخيط دخانية تتحرك بانفوانية.

يقف نصف قومه منتظما الى الاطياف وهو متشبه بيده في ظهر

المقعد يلفه السكون وفي عينيه نظرة متألقة باكتشاف ما.

يلتفت الى الوراء دون أن يغير وضع جسمه ناظرا الى الشاشة.

.. الشاشة والفيلم المعروض عليها.

.. عزيز يعود ناظرا مرة أخرى الى الاطياف وعلامات التعجب

بادية على وجهه.

الكاميرا تتحول نحو الأم ويلي وهما تثرثران بأحاديث غير

واضحة أثناء متابعتهم للفيلم ويلي تنحس شعرا بين وقت

وأخر بنعومة

وجه المرأة من البروفيل متجها الى الشاشة (خارج المجال) ونرى شفتيها المصبوغتين بأحمر فاقع تتحرك وهي تمضغ (لبانا) بشكل مثير وشهواني جدا «صوت فرقة اللبان في فمها» كشاف الضوء يتحرك منسجبا عن الوجه في حركة سريعة بانورامية الى وجهه الأيسر.. لا يزال نائما يتنفس بعمق.

الآن تعود بقعة الضوء الى الوجه الشهواني المثير للمرأة وهي تنظر أمامها الى الشاشة خارج المجال.

فجأة تتوقف المرأة عن مضغ اللبان وقد أحست بالضوء المنصب على وجهها.. الآن تستدير بوجهها نحونا ببطة ولبات حيث مصدر الضوء، تحديق بعينين واستمتين في حدة.

بقعة الضوء ترتجف بارتعاشة خوف من نظرات المرأة النارية منسجبة في حركة سريعة عن الوجه الذي يسقط في الظلمة وجه المرأة لا يزال متجها نحونا.. يحديق في نفس الاتجاه «صوت مضغ اللبان يعود مرة أخرى ولكن أقل بطنا وأكثر وحشية»

.. بقعة الضوء تروح وتجيء في عصبية مستتارة عبر الصالة باحثة عن شيء ما وتصطدم في حركتها الهوجاء بوجوده أخرى عفوا لكنها لا تثبت على شيء.

فجأة يدخل وجه المرأة السابق حيز الضوء الذي يعبرها غير منتبهة إليه.. ولكن بسرعة بقعة الضوء تعود متلهفة الى الوجه الشهواني لوثبت عليه لحظة. «صوت مضغ اللبان بنفس الايقاع البطيء المسترخي»

.. الضوء ينقطع عن الوجه الذي يعود يسمح في انعكاسات ضوء الشاشة عليه.

عبر الفسحة الضيقة المحصورة بين المقاعد بقعة الضوء ترتجف باستثارة على قديمي المرأة الحافيتين والمسدنتين فوق فرديتي حذاتها.

الآن تصعد بقعة الضوء المنسجبة على ساقي المرأة اليرلتين ثم فخذها المنحصر عنهما فستانها المشجر الضيق حيث يبدو عبر طوقه جانب من ركبها.. الآن تصل بقعة الضوء الى حجرها الممتلئ باستدارته.. عينها ثابتتان امامها حيث الشاشة خارج المجال. ولكن ببطة ترتخي اعصابها متوقفة عن مضغ اللبان منتبهة لما يحدث.

تخفص وجهها ناظرة الى بقعة الضوء التي تصعد متحسسة جسدها حتى تثبت فوق لديدبها العملاقين والمجرى العميق بينهما

عينها تنكسران وهي تنظر الى نفسها ويقع الضوء قد افترشت بلاطة صدرها والمجرى العميق بين الثديين.

«أنفاسها تسمع بوضوح في ثورتها»

الآن وجهها يستدير نحونا حيث مصدر الضوء ولكن بحركة أكثر رقة ومغرية جدا

.. من وراء احد الأعمدة المستديرة يظهر شبح «مرشد المقاعد» غير واضح المعالم وضوء لكشاف في يده يومض مرتعشا في مواجهة الكاميرا

شفتا امرأة تنفجران ولسانها الاحمر يتلوى في خندق الشفتين ويعبرهما يبرز ببطة الى الخارج (بالون اللبان) الذي يأخذ في الانتفاخ التدريجي داخل (بالونة اللبان) تتموج صورة مارلين ديتريش من فيلم الملاك الأزرق (S E)

بالون اللبان تصل الى ذروتها بالانفجار الساحق بصوت فرقة مدوية «ضوء الكشاف ينقطع مع الصوت».

«إسلام»

«صوت الفيلم مستمر»

ه (بنوار العالقة)

عزيز لا يزال يراقب اطراف الضوء الخارجة من نافذة العرض وهي تتماوج. فجأة تظهر الفراشة تتطاير وترتفرف بجناحيها وتسبح في مجرى الضوء الطباشيري وسط الغبار وخيوط الدخان المتحركة. «صوت رفيف جناحي الفراشة».

.. عزيز ناظرا باندهاش وتعجب لما يراه.

(الفراشة/ الكاميرا) تحلق على رؤوس المتفرجين

ترتفع الى علو شاهق ثم تهبط بسرعة هائلة نحو الصالة (Birds' Eye View)

عزيز ينهض من فوق مقعده قافزا يطل عبر سور البنوار الى اسفل باحثا بعينه عن اثر للفراشة.

الصالة من وجهة نظر عزيز

.. عزيز يرفع وجهه يأسا وتصطدم عيناه برجه مارلين ديتريش.. يملأ الشاشة أمامه

عيناه تغمضان قليلا في نظرتة الحاملة الى وجه مارلين

يدير رأسه الى الخلف حيث تجلس (إيلي) ناظرا إليها

.. ليلي غير منتبهة لنظرة عزيز إليها فهي مندمجة في الفيلم المعروض .. عزيز مندمعا لوجه الشبه بينهما وبين مارلين ديتريش ثم يحول وجهه الى الجدار اللطفي ونافذة العرض حيث يظهر عبرها وجه الخواجة شقال

.. تتلاقى عيونهما في نظرات طويلة ثابتة.. كل منهما ينظر الى الآخر

.. عينا عزيز تختلجان قليلا

.. الخواجة شقال يخفتي من وراء نافذة العرض.. وتطفأ أنوار

الكامينة «صوت الفيلم مستمر»

ه «كامينة العرض»

«صوت احتراق السلوليد»
.. مستطيل ابيض متقطع ينعكس امامنا على الشاشة الممزقة
والمرتبة
«مسودة أخيرة»

بين سينما الحلمية ومارلين ديتريش وانديره تاركوفسكي

سببوا لي الآن الامر برمته وكأنني قد دفع بي فدعا لي ان ألج
هذا العالم المغوي وانني أيضا قد اسقطت نفسي فيه عامدا
متعمدا. في وسط اجتماعي مغلق ومقل على نفسه بتقوت على
أفكار متوسطة القيمة كانت السينما والأفلام شيئا من السحر
الحقيقي - سحر الاكتشافات الأولى الذي لا يعادله سوى سحر
اكتشاف طفل بريء لأعضائه الجنسية- هذا الطقس السحري
الذي احاط بي عندما ولجت السينما لأول مرة ورأيت لأول مرة
وجها بكل هذه الضخامة والكبر ينعكس أمامي على جدار. «في
طفولتي كنت أتوهم بأن المناظر التي أراها على الشاشة إنما هي
كانتة ورامها فلفل الشاشة توجد شوارع وإنهار وكل العالم»
ويخيل لي الآن بأن هذا الطقس لا يختلف كثيرا عن طقس كتابة
وأخراج الأفلام ذاتها. نفس القلق وال خوف والتردد بين امكانيات
الخيال المدهشة. نفس الاصطدام المروع والانتقال المفاجئ بين
النور المبهر والظلمة المغائلة.

انتقال العينين العائر بين الاطراف الغامضة التي تطلق فوق
رؤوسنا والاختيارات المحفوفة بالمخاطر والتي لا سبيل الى
تصحيحها فيما بعد. خوض لحظات التمرغ الشهواني مع
الغياطات الثملة كارتطام جسيدين في شهوة تبغي تجربة كل
الامكانيات المتاحة وكل الاوضاع المتخيلة في وقت واحد
وبطرق متعارضة تعمل جميعا ضد الجاذبية واللياقة البدنية.
الآن يصعب الامساك بال لحظة عندما نستعيد ما مرة أخرى او
تفاجئنا بغية في الحلم. كيف يمكن استعادة واسترجاع التدفق
المحموم لصوت وأصوات! الامساك بتزامنهما عبر «فيلم» المشهد
السابق الذي أوردته عبر نص كنت قد كتبتة عشرات المرات
وصياغات مختلفة عبر نصوص وسيناريوهات متباينة القيمة
وظل المشهد في غموضه البصري والحسي يحيرني وأعيد كتابته
محاولا تخيل الذي كان يدور في رأس «طفل» لم يتجاوز السادسة
من عمره وهو يخطو أولى خطواته المشترقة داخل السينما
المجاورة لبيت عائلته ممسكا بيد «أمه» وهو يتنثر ويقع في
درجات السلم الزلقة ويحس بالجذل أكثر من الألم في جسده لأنه
سقط متدحرجا أمام الناس الغرياء ومن حوله في الظلمة
المرتمة مسات وحسكات ووجوه غريبة عنه وقد استسلمت
اخيرا ليد أمني دون مقاومة تذكر والى عتبة الصالة والى الصوت
الأجيب لمارلين ديتريش في الملك الأزرق والذي يمتزج فيه

الفواجة شقال في السبعين من عمره وقد شاع وهرم وجهه كثيرا
يجلس في ضوء شمعنة منقذة تلقى بظلال كثيفة على الجدران من
حوله
ماكينة العرض القديمة دائرة على الفصل المنسي من «الملك
الأزرق»

وجهه يبدو عبر زخم الاشياء وماكينات العرض ومخلفات علب
الأفلام والبوينات المنسية والملصقات والصور ممزقة
بروفيل وجهه وهو ينحست الى صوت غناء مارلين ديتريش
مغمصة العينين.

.. الآن يفتح عينيه بطيئا، يظل ثابتا دون حراك، الظلال تتراقص
على وجهه المجدد
صورة مارلين ديتريش الفوتوغرافية ممزقة الى جزايات منفصلة
متناثرة على الأرض

. الكاميرا تنسحب فوق الصورة الممزقة التي قطع جانب الوجه
عينها ويدها المسكة بالسجارية شفتاهما. شعرها المموج..
ساقها العاريتان المسحوبتان برشاقة داخل الجوارب المرحمة.
الظلال الناعمة تنعكس على كولاغ الصورة الممزقة
عبر نافذة العرض يبرز وجه الفواجة شقال ينظر مضيقا ما بين
عينيه الى الشاشة

.. الشاشة (من وجهة نظر الفواجة شقال) حيث نرى صورة الفيلم
المعروض متمعة خارج الفؤوخ البؤري
الصالة فارغة والمقاعد محطمة
«همت.. فقط صوت أرنيز آلة العرض»
«صالة السينما»

عزيز في (السادسة من عمره) يتقدم عبر الممر المنحدر بين
المقاعد المحطمة معطيا ظهره للكاميرا في شورته القصير
وقميصه الأبيض

.. يتقدم على خلفية الشاشة والفيلم المعروض
الأضواء الرمادية تغمر وجهه بالتدرج وهو ينظر الى اعلى
حيث الشاشة «خارج المجال»
.. وجه مارلين ديتريش يملأ الشاشة في حركة ابطأ من سرعة
عرض الفيلم المعتادة

.. ماكينة العرض وشريط الفيلم- يجري بين اللتروس.
كادرات متتابعة لنفس المنظر متكررا الى ما لا نهاية
.. وفجأة يتمزق الفيلم داخل ماكينة العرض
وهج متذبذب شديد ومتقطع يخفف بشدة عبر عتبة آلة العرض
«صوت غناء مارلين ديتريش يتشوه ثم يتقطع بانين مطوؤه»
ولكن أرنيز آلة العرض مستمر

.. الشاشة وصورة مارلين ديتريش المسطلة على الشاشة تحترق
امامنا ببطء شديد (ES)
جلائينا الوجه نتفشر امامنا كجلد يحترق في حركة بطيئة جدا.



أحكام الخطأ والصواب) وربما ما أقول لا يفوق ما قيل من قبل جمالا ولكنه أيضا لن يكون أكثر قبحا وبلاهة مما قيل من قبل .. ولكن على يقين أيضا انه لن يكون شبيها بـ استغرق تصوير الفيلم ما يقرب من العام بشكل غير متصل ولكن عمليات المونتاج وتسجيل الأصوات وتركيب الموسيقى والتحميض والطبع تمت في اسبوع واحد حيث قام بحمل المونتاج (المونتر) الموهوب «خالد مرعي» تمت

اشراف فني لعادل منير الذي ترك لنا جهاز المافايولا الخاص به نعمل عليه بحرية تامة ولم يبخل علينا بخبرته الفنية العميقة وفي يوم ١٦ يوليو ١٩٧٩ يصل تاركوفسكي الى روما حيث يقبع في منزل الشاعر والسينمائي الايطالي «تونيونو جويرا» ويشترع معا في التفكير في فيلم مشترك بينهما عن حالة الصين ورحلة بحث روحية. وفي ١٨ يوليو ١٩٧٩ يكتب تاركوفسكي في مذكرته: «أنا وتونيونو نناضل من اجل اكتشاف السبب - بالمعنى الشعري بلغة الصور- لرحلة البطل. يمكن ان يبدأ الفيلم بحلم فيه يتجادل البطل مع زوجته».

ثم يكتب عنه انجمار برجمان قائلا: «عندما لا يكون الفيلم وثائقيا فانه حلم ولهذا فان تاركوفسكي هو أعظمهم على الإطلاق انه يتحرك بحرية مطلقة في عوالم الأحلام دون ان يقدم شروحات وماذا يجب عليه ان يشرح؟ فجأة وجدت نفسي على باب غرفة مفتاحها لم تسلم لي، غرفة كنت أريد دوما أن ادخلها، حيث كان هو يتحرك فيها بحرية ويسر، لقد شعرت بالفضول والحنان ان هناك من يعبر عن أشياء كنت أريد أن أقولها ولكن لا أعرف كيف».

نعم انه الأعظم والأجل بين صانعي الافلام، ان لبقائه وحركته السينمائية أصيلة ولا يمكن تقليده او تكراره بشكل زائف لقد توصل الى لغة أشبه بالنصوص المقدسة ولغة المتصوفة غير المنطقية والاشارات والرموز اليدائية. لغة أشد قربا وفهما لطبيعة السينما والموسيقى. انه يمنحك الفخايل كشيخ صوفي يشير الى المرديد بدياة طريق وعليه ان يواصل رحلته دون دلائل فاذا تمكن فقد وصل

أفلامه ليست مجرد ألعاب شكلية وحيل تكنيكية فالسينما هنا لا تنحصر في مفهوم الصنعة الضيق لأنها أصبحت مستوعبة ومهضومة في مجال الذوق وإذا كان «هيرقليطس» يبرفر بجنائحه على الذوق الجمالي لعصرنا «لا يمكن النزول الى نفس

بغموض موج ذكريرة معلنة معجونة بشق انثوي مكبوت او على الاقل غير مصرح به

هل كان فيلم «الملاك الأزرق» هو أول فيلم شاهدته معروضا على شاشة في أول مرة أدخل فيها السينما؟! «فيلمان عظيماني في بروجرام واحد»

هذه هي العبارة المكرورة التي كنت أظالها عند الذهاب الى السينما سواء واجهة سينما المدينة الحليمية. ثم في فصل الصيف على واجهة سينما حديقة النصر وريو الصيفي والتي كان يرتادها العجائز من الاجانب المقيمين في وسط البلد. ولكن السحر الأكثر بالنسبة لي لم يكن في تلك الصور المعروضة أمامي على شاشة فضية معتكرة البياض غير نظيفة تماما وإنما كان في تلك الأطياف الخارجة من فجوات صغيرة متقورة في الجدار الخلفي من القاعة الطويلة وأنا أنقل عيني حائرا بين ما أراه أمامي وما يسبح ورائي في العتمة المشروخة بانعكاسات الضوء والظلال في عام ١٩٩٢ شرعت في تصوير فيلم «أبيقوري الجسد... والروح» في نهاية دراستي السينمائية لكنه لم يكن الفيلم الذي أحببت أن أحققه كأول فيلم يفتح لي بشكل عملي ولوج صناعة الافلام كنت أرغب في صنع شيء آخر: فيلم عبارة عن مشهد واحد طويل يستغرق عرضه حوالي سبع او ثماني دقائق عن لحظات ولوج طفل لأول مرة صالة عرض شعبية حيث يرى ويتعرف على عالم آخر مناقض للذي يعرفه. فيلم تتداخل فيه الصور والأصوات بشكل هذيان أقرب الى حلم سيريلاني من وجهة نظر طفل من الطيفه الوسطى النظيفة تماما في كل شيء حيث تدفع الحماقة في أحد الأهم الى الذهاب وحده بعيدا عن حماية العائلة الى دار سينما مختلفة عن تلك التي كان يرتادها مع عائلته وهناك داخل هذه السينما يجري عرض فني في صالة السينما مواز للفيلم المعروض على الشاشة ولكن انتهى بي الأمر الى تصوير «الجسد والروح» الذي لا يخرج عن كونه مجرد ألحاح للفرجة في زمن عرض. نوع من اللغو والهروطة الفنية تأخذ شكل «باستيش» حيث ينشذ من مواد وأعمال فنية سابقة «لوحات تصوير ايروتيكية/ أعمال يوهان سبستيان باخ» مادة له بعيد المخرج تشكيلها أي انه فيلم أقرب الى «اسكيما» لمخرج يفكر في مادته ووسيطه السينمائي حيث لا شيء خارج حدود الشاشة مجرد فيلم يتقوت على نفسه، وكنت أرغب في اللعب فنيا على طريقة «المكسندر كلوج» ولكن البهض اغتربه عملا منافيا للذوق ومشحونا لأقصى درجة بالخيال الجنسي!! أي انهم قاموا بقرارة عمل فني من «أسفل» ولكن حسب المقولة الشائعة اننا لا نقرأ الأعمال الفنية ذاتها بقدر ما نقرأ في الاعمال الفنية أنفسنا والذوق الجمالي السائد حيث نخلع عليها محصلة أفكارنا وتاريخنا الشخصي. وفي الحقيقة كنت فقط أريد أن أتحدث بطريقتي أن أطلعهم واطلعي (إن كان في الفن وممارسته تسري

النهر مرتين، فانه بالأمكان عند تاركوفسكي النزول إلى نفس النهر مرات ومرات دون أن يفقد الموهبة متعة السباحة فيه لأن إبقاعه بمياه نهر الزمن الذي لا يمكن سير أغواره من حياة واحدة. أما لارسي فون تريير فهو «الضد» بجمايلته المأخوذة مباشرة عن التقنيات التي ولدها تكنولوجيا الصورة الاستهلاكية المصدرة من قبل الشركات الكبرى لصناعة الكاميرات الجماهيرية الصغيرة بحجم كف اليد والتي يحملها السياح والأطفال في نزعاتهم الخولية بحيث انقلب عنده شعار «الكسندر استروك» - الكاميرا قلم - Camera Stylo للكاميرا أداة للكتابة - إلى الكاميرا أداة للمراقبة حيث كل التكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن والأدراك العابر غير العائلي والمكتنث بموضوع التصوير وحركة الكاميرا المبهتة النهمه إلى تسجيل كل شيء وهو الأسلوب الذي أصبح شائعاً ومستهلكاً أيضاً في اللقطات التلفزيونية الأمريكية الانتاج والأقرب إلى تكنيك الاستريتينج فأجزاء الجسم تفقد سحرها في التو بمجرد أن تنزع عنها قطعة الملابس، ولذا الرؤية التي تحدث لا تستغرق أكثر من زمن خلع القلعة الواحدة، وما أن تصل الموديل إلى القلعة الأخيرة حتى يدب السأم في نفس المشاهد ويفقد اهتمامه بالعرض ذاته صارخاً باستبدال الموديل وحلّال الفقرة التالية.

«وفي ٢٢ أكتوبر ١٩٧٩ يكتب تاركوفسكي: «يا الهي كم أشعر بالهوس والتعاسة التي حد الغثيان إلى حد أنني أربغ في شق نفسي. أنا وحيد تماماً وهذا عندما يصبح أسوأ عندما تبدأ أن ادراك أن الوجود في الموت. كل شخص خائني أو سوف يخونني: إني وحيد وكل مصام في روعي يفتح ويتسع وروحي بلا حماية ولا دفاع لأن ما ينزعه هو الموت. أخاف أن أكون وحيداً. لا أريد أن أعيش، أنا خائف. حياتي أصبحت لا تطاق».

.. وفي يناير ١٩٩٨ كنت أقتفي أثر تاركوفسكي عبر ريوغ Toscana في نفس المواقع التي قام فيها بتصوير مشاهد فيلمه Nostalgia ولكن لا أثر لأقدام على الأرض فكل شيء محتمل الحدوث هنا الزمان والمكان تلاشوا. الآن أيتها القارئ العزيز.. انتهى!! لا فليس بعد فنن يدرى؟.. يدرى.. من..

الهوامش

- (إمران كشكا ١٩٨٣ - ١٩٩٢) كتاب أصابي ود في براج تشيكوسلوفاكيا لأسرة يهودية فريه درس القانون يشغل وظيفة حكومية بالنسبة كان بطولاً مدققاً في كتابته فلم يشتغل أن يمين من التأليف وهدم عاش حياته مرزقاً يكتشفه شعور مأساوي بالعطش والقلق وفي عام ١٩١٧ أصيب بهام السل التروبي وشتر أعماله بعد وفاته تحت إشراف صديقه الكاتب ماسكس برود ١٨٨٤ - ١٩١٨ والذي كان كاشفاً قد لرواه أن يحرق كل ما كتبه من أشهر أعماله رواية المساكين (رأيتي تم تحويلها إلى فيلم سينمائي من إخراج أروسن ودل) ورواية القصر ورواية «امركاء» التي ظل المخرج الإيطالي فيديريكو ميلياني يحولها إلى فيلم سينمائي حتى قبل وفاته
- صم بوميوات كشكا الخامسة
- «واقعية بلا مصاف روحية جاردي» كشكا ترجمة حليم طوسون
- «اندريه تاركوفسكي ١٩٣٢ - ١٩٨٦» ابن لشاعر روسي «اريسهي

تاركوفسكي» بدأ حياته السينمائية فور انتهائه من دراسته السينمائية بموسكو بعلم «مطولة ليدرا»

في عام ١٩٩٢ ماز الفيلم بجائزة الأسد الذهبي بباليو نيسياا للسما في نفس العام كتب بالاشتراك مع «اندريه كوشالوفسكي» نص فيلم «اندريه رولوف» الذي امتاز فقط في عام ١٩٩٢. في عام ١٩٩٦ ماز الفيلم بجائزة الفئاد الدولية بمهرجان «كان» السينمائي من صوم من العرض داخل روسيا ثمعة «الروحانية» في عام ١٩٧٧ قدم فيلم سولارس Solars

1974 - فيلم المرأة ستالكر «الدليل»

- في عام ١٩٨٠ ترك تاركوفسكي روسيا للعمل في إيطاليا والسرود في عام ١٩٨٢ قدم فيلم «موتالوجيا» Nostalgia وقام بتصويره بإيطاليا

- في عام ١٩٨٦ قدم فيلم القربان والذي فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة الجمهور بمهرجان كان ٢٩ نوفمبر ١٩٨٦

«وميات تاركوفسكي المخارة داخل متن لنص من المعطرات المترجمة إلى العربية من كتاب «الزمن» ترجمة للبهومات من الروسية إلى الانجليزية كوني هنز» - بلير. ترجم المعطرات إلى العربية الكاتب البوسني «أمين صالح»

«Le TEMPO» J SCOLIPRE ANDRE J TARKOVSKI مشورتا بإيطاليا

«مايكال اجولر» ١٩٦٩ - ١٦٠٩ ولد كازاناجيو في Borgo بالافلام لومبارديا اشتهر أسلوبه بالخرج من الروح التكليفية الأكاديمية واحتقار محاكاة القدامى والقواعد الجامدة في الفن وكانت موضوعاته ومعايناته غير مألوقة وفاتي الموضوعات البديية روحا إنسانية وانتمت لمرامته بالمرسحة والدرامية في توزيع الضوء والظلال والتباينات الضوئية العاتقة كانت حياته الشخصية مضطربة وتتمتع بالصوت فقد اشترك في مشاهدات عدة مع آخرين قبل أحمدهم فيها فلم من روما ليعمل في نابولي عام ١٦٠٧ ثم اشترك في مشاهدات أخرى فاتي القبض عليه وادع السجن لكنه تمكن من الفرار حيث زاول مهنته في نابولي ومضطربة وعاد مرة أخرى إلى نابولي في مشاهدات روما وفي الطريق أصيب بمرض الملايا وتوفي

«مريم الصيدية» ماريا ميدالينا» فبسة سينمائية ضمن أول من رأين المسيح عند قيامه من الأموات وكانت بالقرع منه عدة ملحوظة أجمعت الآثار انها المرأة الزانية الثانية التي مسحت لدمي يسوع بالخطر «دوا».. زمر لها باتونية ومن هذا جاء سم «الصيدية» وكانت قصتها ملهمة للوحات فنية

«صورة توبالان جاري لوسكار وياك تريجة» د لويس غوش

«بعد درجسات بطلة رواية موسمان» ضد الطبيعة» الخطب التمدوجي المتطرف في نهاية القرن التاسع عشر صاحب النظرة الجمالية والفعال الانعلاحي decadence حيث الشعور بالآزمية والكارثة التي يمسها بطل الرواية عند أخلاق واسطط حاضرة وكانت صورة التمدوجي Dandy في انطوائها هي انعكاس لصورة البوهيمي في فرنسا

«(ديرك جارمان) مخرج انجليزي ومصمم سينوغرافي قدم للثقافة افلاما متميزة عمل فيها على المخرج البرن الحين القديم الاغلاية للمخرج الفيكيتوري والصمر الحديث في إطار تجديدي توفي عام ١٩٩٢ فور انتهائه من آخر أعماله «لورق»

ومن افلامه كازاناجيو / فانس الارواح البحريون / ادوارد الثاني «(أرش رامير طعل في الجهم»

«هولي» عطف مرادف للعادة وقد زار اسطر الاشياء في ميدان الصورة الهولي التي فلم هو جزء من أمانة الآرية لكتب صفات معينة حدث طبيعتها ووظيفتها وهو صورة» والهولي لا يكون أبداً بغير صورة إلا في التقليل الطلي - والصوره لا يكون إلا في صورة» مع بعض الاستثناءات كالمز» التقليل على طاروني في الحب وبعد طاروني لـ «الهولي» يستحق أن تكون أي شيء» صب الصورة التي تمثل فيها ويغير من هذا بأن الهولي يكون أي شيء بالقلّة لأن طالت بها صورة معينة أصبحت شيئاً معينا بالفضل

«Bodhiharma» راقب صغدي أسرق قرص ZEN الهولندية وتتردد الكثير من الحكايات عن الخلافات التي حدثت معها لاني جلس متأملاً فترة طويلة جداً حتى ضمرت ساقاه ومنها أيضاً أنه قطع جوفن عينيه في نوبة غيب لانه راح في النوم أثناء التأمّل

«في العهد القشاد داخل متن النص مأخوذ بتصرف لدواعي الشر عن سجنارو متلوج وموت الصورة» تأليف خالد عزت وتم الانتهاء من كتابته في يونيو ٢٠٠٠

ابيقوري الصند والروح فيلم قديم ٢٠٠٠ دقيقة، مونتاج خالد مرعي تصوير رصا جبران ادماج عام ١٩٩٢.

تفسيره الخام

بسم حجار *

١

لا أبالي -

حين أنظر،

سامياً،

من حافة الخمسين -

بجلبة الساعين في شارع عريض،

في الأسفل،

حيث الحوانيت،

وسيارات الأجرة،

ونفر من التلاميذ والأجراء والعاطلين،

ورجال الشرطة،

والآباء الباحثين عن مكان آمن

لكي يودعوا فيه ملذات السعي،

مشقات السعي،

كل يوم،

ريثما ينقضي نهار السعي،

ويلوذ أقصرهم قامة

وعمرًا

لبيل السواس والظنون

لا أبالي -

والوقت غروب -

برجال يجرّون خيبة المشقات إلى دور مُنارة

بحمى الرجاء

وحده

إذا كان رجاء

«...» نَزَلَ ملاكُ الربِّ من السماء ، وتقدّم فخرجَ
الحجر ، وجلس عليه ..

(متى : ٢٨ : ٢)

* * *

الحجر هو ، بلا ريب ، أقلُّ أشكال الأبد فصاحةً ، غير أنه
بالتأكيد أكثرها قابليةً للتعبين.

فوقه تنتصبُ صروحنا ، وتعضفُ عواصفنا .

عندما يستحيل الحجر شقيقاً ، أو الأخرى ، عندما

تستحيل الشفافية حجراً ، تغدو أحلام الأرض قاطبةً

قابلةً للقراءة

الأبد يلعب الأبد في عذوبة هذه المرايا الكبيرة

السائلة

... أسيرة زاحفة .

وماذا لو كانت العاصفة أيضاً في البلور ؟

(آدمون جابيس - «كتاب الهوامش»)

* * *

« وحديثي عن الأحجار الأسن من الحياة والتي تبقى

بعدها على الكواكب الخامدة ، عندما يشاء الطالع أن

تنفج فيها . وحديثي عن الأحجار التي لا ينبغي لها

حتى أن تنتظر الموت والتي لا حرفة لها إلا أن تدغ

الرمل منهراً على صفحتها ، أن تدغ الهمي أو الموجة

المرتدة ، والعصف والزمان .. »

الإنسان يحسد دوامها ، صلابتها ، عناؤها لمعانها .

سهولتها ، منعّتها ، وكمالها وإن كانت كسوراً . إنها

النار والماء في الشفافية الخالدة عينها . مزار

السوسن حيناً ومزار الغيش أحياناً . إنها لذلك الذي

في راحته حفنة منها تهبّ النقاء والبرد ويُعدّ الأنجم .

وما لا يُعدّ من صفاء السرانج »

(روجيه كايوا - «أحجار»)

* شاعر ومترجم من لبنان

ولا أبالي - من بؤاية سهوي
حين أنظر، ولا شأن لي بحبة من يحبني أو يهتني،
ساهياً - إذ جعلتني،
بأيام كان ينبغي أن أحيها،
أو يحياها الظل الذي كنته،
أو ذاك الذي كان بصحبي، لأعوام،
وتنقضي - متفرجاً على
الأعوام - ميتات صغيرة، كل يوم،
والحجر متي وذات يوم سوف يشفى
الحجر الذي هو موطني،
الذي هو دارتي البعيدة،
أو ربّما قلبي
وقد ظننت أنه المنفى الذي اشتبهته بعيداً

لا أبالي بي
إذا مت أمس
أو اليوم
أو اليوم الذي يلي،
ولا أبالي بي
إن بقيت حياً
لأيام،
لأعوام أخرى
فلم يبق ما أصنعه
برجائي
والشهوات التي تبقت
لم يبق ما أصنعه بضياء يومي،
بالحبور الأحق
لعابرين
في أوقات
شاعرة،

ولا أبالي -
حين أنظر،
ساهياً -
بي أنا
الذي لا يبالي،
فلا شأن لي بما يجري على بعد أمتار
على بعد أميال ومدن وبحار وحكايات،

في لغات لا أفهمها
لقسوة الثبر والمفردات
كأنها جموع في نومي
وأصواتُ جموع لا أفهمها،

أستعير نهاراً آخر،
واحدًا،

يتسّع لكلامي الذي لا يدري ماذا أقول،
لكلامي الذي لا أدري ماذا يقولُ
منذ أعوامٍ طويلة،

لغات لا أفهمها
بها قسوة الثبرة،
وقسوة الصمت،

كأن الصمت حجراً،
هناك،

كأن الصمت من معاني الحجرِ
الأخرى،
التي يكتمها الحجرُ
في قاموسه الحجري،

ولا أبالي

بالحجر الأملس -
جماد الطمانينة -
إذ يفسر، بعد وقت، رוחي

فلن أكون،
بأي حال،
هناك،

ولن أكون هنا،
لكي أصغي،

بشيق،
لتفسير رוחي

ساكون ساهياً عتي،
كمن يُمعن التفكير،
جالساً على مقعد الحجرِ البارد،
في زفحة حزنها الذي لا يشبه
الأسى

بل يشبه السهو
الذي لا يسري في الرأسِ
أو العينين،

بل السهو الذي يسري تحت الجلدِ
كالقشعريرة
كغيبوبة البياض،
كنعاس المنهوكين
كتنفس المرضى

كغثرة في القلبِ
كصدع في رخام اللامبالاة
البارد كلامبالاة
والبارد كرخام مُصدّع
بالعروق،

وإن وجدت كسوراً منه
بين الخطى الرقيقة
لطيف منزلي

(ليس أختاً
أو أبا
بل توأم نوميك)

لا تجمع الكيسرة إلى الكيسرة

لكي تقول بحبور القائل:

هذا إناء معافي
أو هذه المزهرة التي حفظت روحي،

ولم أدر يوماً
ماذا تقول لغة وجدتها،
مذهولة،

في غصون عيشي،

فلن تبرا الكسور
من ماضي حطامها،

لم أدر يوماً
ماذا أقول

لن تبرا الكسور
من فتنة لمعانها البارد
كسوراً متناثرة على البلاط

٢

أيكون هذا صمتاً بسطته الحكايات كالمفارش
على أرضيات الغرف والممرات،
أو ذرقته الأعين،
منذ دهور،
حين سألت الأبصار ملحاً على الخرائب
والرفات؟

مبعثرة
بين الخطى الرقيقة
لطيف منزلي

ربما كان اختاً
أو أباً

« حَجَرٌ
أبيضٌ
سهلٌ
(و)
رَخْوٌ »

لكنك لا تبالي
أو كنت
فما جدوى أن تصغي الآن
أو تعلم

كأنك تصغي

ولم يسمع الكتاب تفسيراً

كأنك تعلم

ضوء صلبٌ
مُقفل الجنبات
جعله البناء علامة للمسافات
على مفترق

أو كأنك، حتى، هنا
حين تقول
لا أبالي
فلا أبالي

أيكون خطواً ضالاً؟

بلغة وجدتها
في غصون العيش المباحة

صمناً يُشاعُ، كما ضي الكلام، في سِير الشخصِ إذ يُنتِها الليلُ من الوسوس ؟	صمناً يُشاعُ، كما ضي الكلام، في سِير الشخصِ إذ يُنتِها الليلُ من الوسوس ؟
ضوءٌ كالحجارةِ أصمُّ مُفقلُ الجنباتِ،	ضوءٌ كالحجارةِ أصمُّ مُفقلُ الجنباتِ،
كفيفٌ رحيمٌ مُسْتَفِقٌ محبٌ تَيْنٌ حاضنٌ مُبهمٌ بعيدٌ	كفيفٌ رحيمٌ مُسْتَفِقٌ محبٌ تَيْنٌ حاضنٌ مُبهمٌ بعيدٌ
ضوءٌ منشورٌ كالملاءِ تُطوى على مَهَلٍ لكي يستردّها جوفُ الخزائنِ	ضوءٌ منشورٌ كالملاءِ تُطوى على مَهَلٍ لكي يستردّها جوفُ الخزائنِ
برْدٌ مقيمٌ في بيوتٍ نائيةٍ عزلةُ السريرِ العاري في حجرةٍ عاريةٍ	برْدٌ مقيمٌ في بيوتٍ نائيةٍ عزلةُ السريرِ العاري في حجرةٍ عاريةٍ
ضوءٌ مُعتِمٌ كالحجرِ حجرٌ مُنيرٌ كالضوءِ	ضوءٌ مُعتِمٌ كالحجرِ حجرٌ مُنيرٌ كالضوءِ
مرآةٌ يُبصرُ الطيفُ فيها	مرآةٌ يُبصرُ الطيفُ فيها

ويصيرُ شخصه مُبتعداً،
مُبتعداً ولا يرحلُ
مُبتعداً ولا يقيمُ

جدران،
جدرانٌ عاليةٌ
أبواب،
أبوابٌ موصدةٌ،

شرفات،
شرفاتٌ كابيةٌ،

شخوص،
شخوصٌ غفيرةٌ،
في وهمِ المرايا

وأعطيةٌ،
وستائرٌ،
وشموعٌ،
وصلواتٌ،

أعطيةٌ وستائرٌ وشموعٌ وصلواتٌ

وأضرحةٌ،
أضرحةٌ كثيرةٌ،
لأخواتٍ عَبرَنَ،

هناك،

من وراء العتبة،

ثم عُذُنْ شاحبات،

خواء عميق الغور في أبصارهن

وسهو مديد

وخواء وسهو وصمت

وخواء وسهو وصمت وشحوب

وأضرحة تسترد طيفهن العابر،

هاها،

من وراء العتبة

حيث

الأخوات أقمن حُجرات نومهن

وَقَرَّشْنَ الأَسْرَةَ وباقات الزهور،

ثم اغتمضن

كمن يُطفئ النور في الحجرة ويُغلق بابها بروية

وراءه،

إذ يُغادر، هنيهات، ريشا

يعود،

لما يعود،

فيشعل النور في الحجرة ويغلق بابها وراءه،

إذ يعود،

لما يعود،

ولا يفتقد شيئاً

» حجر

أبيض

سهل

(و)

رخو»

لم يجد المفسرون معنىً له

فأوجدوا سماء وأرضاً

أرضاً فوقها كسرة سماء

ونحتوا الحجر وأقاموه،

وحيداً، فيها

في السهل أو فوق مُرتفع

وسوروه بجدران عالية

وأنبثوا الشجر الشاكي في جواره،

وجعلوا له ذرباً،

درباً موحشة،

وَقَرَّشُوا النُّجُومَ وَعرأ،

بين البيوت وبينه،

وأطلقوا في نواحيه الطير والظلّ والحشرات

مكان

ليس

هو المكان،

(رخام منير

مثل ضوء

ضوء معتم

مثل الرُّخام)

وكان أبي يُبصره

في نومه،

فَيَسْطُهُ

- إذا استيقظ -

كما يُسْطُ الكف

ويُبْصِرُهُ

كما يُبْصِرُ المنام

قصائد

فاضل السلطاني *

صورة

هل تذكرين؟

كنت في وسط الصورة

وعلى جانبك كانت الموسيقى تعزف

كأنها الموسيقى الأخيرة على الأرض

وكنت أحار

كيف أميز العازف من العزف؟

و((الراقص من الرقص؟)) *

كنت تجلسين وسط الصورة

لاهية عن الموسيقى،

عن لحظة ثبتت إلى الأبد

صورة في إطار

وكنت أحار

كيف أدخل في الصورة؟

كيف أفصل النور عن الظل؟

لكنك كنت تبسمين

لاهية عن اللحظة

وهي تكبر خلف الإطار.

غير إنني، وأنا في غرفتي الممتعة،

أراك أحياناً

تسعين من الصورة

مثلما ينسلّ اللحن من العازف،

* شاعر عراقي يقيم في لندن

والنغمة من الموسيقى،

والخطوة من الراقص،

ثم تدخلين إلى الضوء.. كي تحترقي

وحشة

وتزيح الستائر ثم تغلقها

لا يزال الغبار على النافذة

لا يزال الرصيف البعيد بعيداً

وهم يعبرون

غير أنك ترقب ..

قد يخطئون الطريق إلى الموت،

ينعطفون يساراً إلى البيت،

قد يشتررون

زهرة للجدار

ثم يعضون ..

قد تمزق امرأة

فتزيح الغبار عن النافذة

ثم تمضي لتدخل بيت الجميع

علّ صوتاً يضلّ الطريق

فيطرق صوتك.. يأخذ شيئاً من الصمت

ثم يذوب وحيداً،

ضائعاً في الفضاء

قد يخور

ذلك العابرُ الهائلُ الخطوات
تحت ماء السماء
فيدخل بيتي ..
-مجهل قليلاً

أيها العابرُ الهائلُ الخطوات
فلن يسبق الموتُ خطوك ..
ليس سوى خطوتين إلى البيت
تدخله ..

ثم تحزم شيئاً من الليل في جيبِ سترتك الهائلة،
ثم تمضي سريعاً
هائجاً مثل ذئب البوادي
وحيداً ككلب عجوز
يسبق الموتُ خطوه فوق الرصيف
.....

وتزيع الستائر ثم تغلقها
كلما يسقط الضوء
ينمو الغبار على النافذة
وهم يعبرون أمامك سرباً من النمل
يولد، ثم ينفخ، ثم يبعث ..
فوق الرصيف .

الموت بالماء

إلى ٣٥٠ عراقياً غرقوا في البحر في طريقهم إلى
أستراليا طلباً للجوء

إنه الموتُ بالماء ..
أعذب موت

يتشربه الدُم حتى تشفَّ العروق
فتهبطُ مثل النوارس للقاع ..
بيضاً أنتِ كما الماء في القاع،
صافية كالسماء وراء المياه الغريبة ..
غوصي مع الماء ..
عيناك تحارتان

تشربان من البحر لؤلؤة
ثم .. تنغلقان .
حذار من الموت بالماء ..
شدي على الخشبة
سوف يرفعك الماء سارية
تستظل الطيور بها من هجير الرصاص
ثم تبحر للقاع زوجين زوجين
شدي على الخشبة

أنتِ لستِ المسيحَ لتمشي على الماء .. وارتفعي
زوجةَ النهرِ أنتِ،
وأخُتِ المياهِ العميقة ..
لا تشربي الملح ..
قد نبلغَ النهرَ بعد قليل
إنه النهرُ يلمع .. هل تبصرين ؟
مشرقاً مثل ضوء الإله
إنه النهرُ أعذب من كلِّ بحر
فشدي على الخشبة
وأبحري - أنتِ أختِ المياه الوديعه -
نحو ماء القرات .

• وليم . بتر . بيتس

مرايا الغياب (٢١)

فرج بيرقدار *

لستُ مظلماً ألا ترون !؟ ها أنذا أضيء الماضي والمستقبل على خلفية من حاضر أسود . ***	وما تضممه الأشجار من ظلال وما تبوح به وردة لا نراها يكفي . لماذا إذن لا توقظ جهاتك في السادسة من نداوة الياسمين أو في الثانية بعد منتصف الليلك لتحتفي بالمرأة التي تحب وهي تستحجم بغيمة بيضاء ترتعش بين جناحيك . ***	سأشرب الحرية حتى الثمالة . *** ما من دليل ولا يقين فالقصيد خارجة علي وخارجة عليكم وخارجة حتى على نفسها . ***
والنوارس والعقبان ولكنني كلما اجتزتُ ممراً سقط متي طائر وها أنذا على الجرف الأخير وليس معي طائر واحد . ***	بدلاً من المقبرة سأقترح غابة لنحفر على جذوع أشجارها أسماء قتلتنا . *** لن تستطيعوا تكفيري كل ما في داخلي يصلي مؤمناً أنني يوماً ما	مرايا سوداء لا ترى . مرايا بيضاء لا تتذكر . مرايا ناصلة بلون الحياد أيتها المرأة التي من مطر ليت قلبي من بازلت . ***

* شاعر من سوريا

إغراءات الحرية

تثير ريتي

وأنا

كمن لا بد له

أن يصلي قليلاً

على نية العدم .

أربع سجانر

بودي لو أَدخنها الآن

دفعة واحدة :

الولادة

والحب

والحرية

والموت .

أيها السجان الطيب

تعال ندخن

ونكمل حديثنا .

منذ قليل

عصرت برتقالة

تشبه قلبي .

أضفت إلى العصير

كحولاً حارفاً

يشبه الماضي .

تنفّستُ بعمق

أشعلت سيجارة طويلة رشيقة

يشبه دخانها

ذكرى امرأة لا أعرفها

ثم اتسمتُ

لكي أفاجئ نفسي .

مساء الخير أيتها الحياة

مساء الخير أيها الأصدقاء

مساء الخير يا أنا

دعوتكم هذه الليلة

لافتتاح السنة الخائنة عشرة

لاعتقالي

فمن منكم

سيقصر هذا الشريط الحديدي

الشانك ؟

لا تأخذوني بحزني .

لست حزيناً علي

وربما لست حزيناً حتى .

إني أتأمل فقط .

ما أكثر من يولدون الآن

وبودي

أن أرفع نخبهم جميعاً

وأبكي

على نحو

يشبه الحنين .

ثمة مكان

اسمه اللامكان

أخذتني إليه

تلك المرأة الشاهقة

وقالت لي :

يليق بك التيه .

كان الطريق وعراً

وطويلاً

ومتعرجاً

وقد مشيتني إلى آخره

غير أنني

لم أصل .

لست أعمى القلب

فما من حوار

تضيء بروقه

وتنهمر أمطاره

كما بين جسدتين .

أعيرني بعض ظلالك

واسمعي يا أختاه .

الدموع ملحة .

والابتسامة زلال .

فاصفحي عن الأولى

واغسلي وجهك بالثانية .

طالب المعمرى

ومداره
قناصل ومغامرون
سفحتهم شمسك
شربة صيفية
الطامعون إلى لؤلؤتك
غمت الدروب بهم
فتاهوا في لجة
ومساقط جبال
كم أن سيوختك
تجففت فوق حصواتها
الدماء
وقرئت آيات
الرحيل والغياب
أمام بحرك والميناء
كلما اتسعت الأشربة
يأتون رأسك
الرسمي والوظيفي
جواز سفر
للمهام والحاجة
مرسى العابرين
سوق للهجات واللغات
والبضائع
الجبل والبحر
الحلم وما وراءهما
الشراع الكبير
لريح الاتجاهات.

هكذا خلقت
وجهك أزرق بحري
نافذة للماء ونافذة للشمس
الجبال هبة
وهيبة
بيت العقاب،
النسر الرمادي
وبنات آوى.
البروج عيونك العالية
لاستدراج المدى
والقلاع بيت الكلام المباح
قامتك الجبلية
صنعة بركان
ويداك البازلتان
مشرب حساء أسماك وماء
للتوارس والطيور المهاجرة
بين وطنين
حين سقطت مرسة
عمدوك اسماً.
الطامعون مجدداً والغزاة
وجدوك بيتاً منيعاً
فتلك التي سيقنتك
ذهبت سناهاك
وغباراً.
أنت صخرة النجاة والفرق
المدينة السرطان

غالباً ما أتذكّر فاه غوغ

باسم المرعبي *

الكلمة المسورة كعزلة

محصّن بالشبايك التي لا تُطلّ على أحد
أختارُ مصائري
أترك الأصوات تتمرّق في الستائر
وصورة الشجر المتخبط في شراك الخريف
لا أريد لها أن تصل مسامعي

أقول ها أنا في مساء العزلات

المساء الذي يليق بصورتك وحدها
وجدتني أجيل قلبي بين نسوة يرمقني بأفئدة لا
ترم

وجدتني احذق في قمر منكسر
وصورة تناهبها الظلال

الشمس على قلبي عمودية
أتبين النساء يُمعن في دمي، يجرجرن ذكريات
قتلي هواء يهب من جهة القمر

ناشرا راية الصمت
أحلم بكلمة بيضاء
مفرغة من كل شيء
كلمة هي اخت الهواء، في صمته
كلمة تمر عبرها التواريخ بدمائها، بأغلالها،

* شاعر يقيم في السويد

بحرائقها، وقلوب رجالها المطفأة

كلمة تقول كل هذا، دون أن تحتفظ بشيء

كلمة هي مرآة

تعكس وجه الهواء، حسب

مسورة بذاتها

محصنة كعزلة منيعة

مرآة باسم

أنظرُ إليّ

نهر غضب مكتوب على جبين عاصفة

كلمة تتململ في دفتر صمت

اصطفاق باب في قاعة انتظار حجري

وشجرة توقد عند خطي امرأة

أشيرُ إلى الماء

فيسبق كلمتي الذهب

اسمي الهواء راية

ممرق عاصفة الأفق

الكلمات التي بحوزتي تنضج من جهة الزلزال

.....

اسمي ليس لي

أنا الذي ولدت به، وجسمته العواصف

حتى وخطه الحزن

اسمي في المرآة

ينضج الظل والعاصفة

صورة الذئب في القمر

صورة الذئب في القمر
والرياح تحت كل شيء
موسيقى الهاوية هي التي تُسمع
والرمل الخطى الوحيدة المتاحة
المساء الذي يطل من تحت الثلج
يقطعه الرجل الوحيد في المدينة،
بحثا عن قنديل

الرجل والمساء

صديقان عجوزان

ياخذ كلاهما بيد الآخر

كأعميين، يطوفان

يبحثان عن قنديل

معلق في باب حانة

صورة المؤلف

لست أنا الذي

يحمل مظنته، مُتقيا،

مرصودا من نوافذ قطار سريع عابر

لست أنا الذي

يستلقي على بساط رمل لا نهائي

مسائلا النجوم في علوها الموحش

لست أنا الذي

بحقبة ولا وجهة له

ماحيا الحدود

.....

أنا كل ذلك!

قصيدة موجزة عن الزمن

هو وجه أمي، غائبا

إلى الأبد

و

غراب يزين شجرة معرّة

.....

هو أنا أكتب قصيدتي

وأن تنظر إليها، أنت، أيها القارئ

بعينيك هاتين

في لحظتك هذه.

غالبا ما أتذكر فان غوغ

غالبا ما أتذكر فان غوغ

وأنا أقطع هذه الحياة المجنونة

تحت مسيل الشمس

في مساحات، تتوهج

بسنابل مسحوقة

في الصمت البارد

في الصمت البارد

لعناوين كتب، تحتشد بالظلال والرعب

هناك يرى أحلامه

الأكثر شراسة

وان اكتنفتها العناوين الباردة

لكتب الظلال

في العناوين التي تفسرها نفحة الظلال

يبتني فراديسه

موثقا صمته وكلامه

إلى شجرة وحيدة

كعنوان آتق

في برية هاربة.

قصائد خضراء

هاشم شفيق *

ورقة... ورقة... يوماً... يوماً... باتجاه زواله الأبدي.	تخرج من شجرة تخرج ناحلة من شجرة بخف من صندل وقبعة من خوص، تبعها نجمة وتحف بصفيرتها بضعة غيوم. شعرها أخضر وعيونها خضراء لا أعرف كيف، هل خرجت من شق الشجرة أم من كهف اللازورد؟
أكبر مع الأشجار كنت وليداً أكبر مع أشجار تكبر في منزلنا في الريف شجيرات تنهض لتحينا تمتد الأغصان في الفجر مصافحة إيانا آنذا تضع الأشجار بجيب ملابسنا الأثمار وتحنو وقت الظهر علينا كنت صغيراً أرعى شجراً في الهضبات أقود الجذر إلى الماء. أصلي للأخضر،	الحياة شجرة الحياة هي شجرة إلى ظلالها نلجأ لتظللنا بالرؤى. في الخريف نعري مثلها إنه الخريف يعرو الإنسان ليذوي * شاعر يقم في لندن

الى كلوروفيل أصلي
هذا الإنسان.

فرزق بييدر

قراصنة على الساحل،
أنضم إليهم

يدر بونني على القسوة
والتهام الضياء

وشرب دم الاكباش
بقحف جوزة هند.

قراصنة قساة،

يفترشون النجوم

والمحرات البعيدة،

يعصبون جباههم

بمناديل حمراء

ويلوحون للآفاق

بسلاسل حديدية..

أنضم إليهم

نافضا ألفتي في المياه،

يعطونني امرأة

معقرة بالقمح

أزوجهها في قارب

فتحبُّ بحقلٍ

لنرزق أخيراً بييدر

ونحنُ في عرض البحر

بعيداً عن مكائد البشرية.

أحمله في قلبي
إن دمي أخضر

إن حياتي امتلأت بالأشجار.

يخرج من جيبه أعشاشا

أنى يذهب

يحملُ هذي الشجرة

فيدها ارتفعت هذا الغصن.

أصابه اقترنت

بلحاء الأشجار

ندى الأوراق على جبهته

وترابُ الجذر

على سحته السمراء

أحياناً يُخرجُ من جيب ملابسه

أعشاشاً ويوضأ للطير.

ويطرح قدام العامة

أفكاراً خضراء

فلحيته ابتلت بالقش

فلم يقو على مميز

الشعرات من العيدان

فجأة

اخضر الجلدُ

ووجنته اخضرت

والعينان

فتحول بالتدريج

منتصف العمر

زهران القاسمي *

الساعة تشير إلى منتصف الليل

المكان ريحانة يفتق غلالها الشفاف من البرد

أغمض عيني

ثمة من يتسور البيوتات

وبجانبي تسري هسهسة المياسم

الساعة تشير إلى منتصف الحلم

يولد طفل

يصرخ في وجه القابلة التعيسة

تنظر إليه شذرا

وتسميه سراً وطننا

يكبر وطن في بيئته المبرجة

- الغداء ، العادات والتقاليد ، الديانة ، اللعب -

ولدا صالحا

يمشي في طرقات الأرض

يطارد الحشرات والطيور

ويقطف زهور الريحان والياسمين

يؤدبه والده

يكبر

يكبر

يكبر

يولد مرة أخرى

يصرخ في وجه امرأته التعيسة

* شاعر من سلطنة عمان

تنظر إليه شبقا

وتسميه المنفى

الساعة تشير إلى منتصف الطريق

اقتطف من عيون المتسولين الياسمين

حقيتي على كاهلي

كاهلي على جسدي

جسدي على الأرض

الأرض على طرف ياسمينه

مقطوفة من عين متسول

الساعة تشير إلى منتصف الوهم

يتشاءب القمر من وشوشات النجمات المحيطة به

تلوك سيرته ، مللا

يتحرك صوب الغرب

يحلم بإمكانه أكثر تحمرا

بشواطئ مليئة بنجمات صغيرة

تغذت على الآيس كريم والبيتزا والمشروبات

الغازية

بحدائق غناء ترقص الكويكبات بين أشجارها

يحلم بموسيقى الراي والراب

يتحرك صوب الغرب

يحلم حقيقته تاركا السواد

يغطي الأجساد المحرمة عليه
يثاءب من وشوشات النجمات الغربية
اللاتي يكن سيرته
مللا ، ويغيب .

الساعة تشير إلى منتصف المطر

الطفل القادم من هبطة العيد الكبير
يبكي على لعبته المنسية
في المقعد الخلفي لسيارة الأجرة
ظل يهذي بها ليله ونهاره
الطفل البعيد عن بيته

تغرب الشمس خلف جبال أحلامه
ويظل يمشي في الطريق الترابي
يمرون عليه لينكسر الطفل بداخله
تبعثر الأوراق من دنداشته
ليكتب كوابيسه

شرارات تخرج من موقد العشاء
الطفل تأكله الدرب والهواجس
فيبكي على لعبته المنسية

الساعة تشير إلى منتصف الحب

تغمض عينيها وتبكي
يغمض عينية ويقبلها
تغمض الإشارات المروية مصابيحها لتستريح
تغمض السلطات أعينها عن بائعات الهوى
القادمات بالتأشيرة السياحية
يغمض كلب الحراسة عينية عن المارة
ربما لأنه أخذ وجبته كاملة الليلة

تنتشي

تقلص عضلات وجهها

تغمض عينيها وتصرخ

يغمض عينية ويسقط خاترة قواه

تغمض السيدة الغارقة في شهوتها عين الصباح

يغمض القط الأسود

الراقد تحت السرير الدافئ عينية

فيغمض العالم .

الساعة تشير إلى منتصف الذاكرة

تصطف طوابير الموتى

تاركين قبورهم لحيوانات الليل

يتقدمهم نعش فارغ تحمله الريح

يضربون الأرض بخطواتهم العسكرية المتكسرة

تستيقظ طفلة

كانت تحلم أن الأرض تدور

الطفلة ذات العامين

رأت العالم يستيقظ

ورأت أحفاد الديناصورات

يتراشقون بالمركات الحمضية

الطفلة نيكي

تبحث عن كيس محدودب مملوء بالحليب

يستيقظ الأسود من جعدات الثوب الأبيض

يستيقظ أئمة المساجد

يمتشقون خيولهم صوب المكبرات الصوتية

تعلو الأصوات

يعلو الضجيج

يستيقظ الأموات من قبورهم

يقودهم نعش فارغ تحمله الريح

الساعة تشير إلى منتصف السلام

القمر يتوسط اللوحة الزيتية البراقة بنجومها

تسقط الشهب

علامة أخرى لفراش القناديل

تكثف الحانات والمواخير بالساقطات

تكثف المصححات النفسية

تكثف السجون

يكثف الذباب على قطعة الحلوى

وتسقط

يتساقط الأطفال في البقاع للموت

تحت وطأة الصواريخ الباليستية

والألغام والقنابل العنقودية

تسقط المدافع تقيؤاتها على الأماكن المقدسة

الأيدي تلوح بالسلامات لأبنائها

الصاعدين مع الدخان النووي

صوب طبقات الهواء العليا

والأيدي تحفر بأظافرها الفولاذية

باطن أحشائها

عطشا

الأيدي تحرق جثمان اليوم بدلو زيت

وعقب سيجارة فاخرة

تسقط الأمطار على التخوم القرمزية

تختلط الألوان

الرمادي مع الأحمر

الأسود مع الأخضر

الأزرق مع الأبيض

تسقط الفرشاة من يد الرسام الشهير

في القاعة الأثرية ، ملطخة بالمزيج

يسقط حجر من عمامة الولي

تسقط اللحى

يسقط الإرهاب

تسقط أقتعة التقوى

عند أول باب للمجون

يسقط حجر من يد الثورة المؤودة

تسقط دمعة واحدة لا غير

تسقط أشلاء الجسد الانتحاري

على الرصيف المغسول بماء الكولونيا

يسقط السباب حوله

من فم السيدة اللعوب

ذات الكعب العالي والسيقان المزركشة

تسقط

تسقط

تسقط

تلك الرايات السود على أرض المعركة

الدساتير المصفوفة على الأرفف

الطلقات النارية الاحتفالية والجنازنية

الأمراض الفيروسية القادمة من الفضاءات

الخارجية

عبر النيازك

تسقط الشهب

تسقط تحت الإطارات الملمعة للسيارات الجديدة

تقفز طفلة

تركض خلف كرة مخططة باللون الأحمر

والأبيض

تسقط الاحتمالات على قوّة البئر السحيق

وتسقط الكرة .

الساعة تشير إلى منتصف العمر .

اللوحة

فاتن حمودي *

اقتربي قال..

إنه الهودج يموج مع موسيقى خطواتنا

اقتربي أكثر..

هكذا يترحل الحب تاركاً وجعاً وكذبة...

يا إله.. كيف أشقى!

قال ظل: أصفى من الماء أنتِ

ما بيننا أسفار وما بيننا توغلٌ في الزمان

زمانٌ يتوكلنا على عكازٍ ويمضي كوجه عجوزٍ

تساقطت أسنانها..

زمان تكسرت أغصانه

قل لي: كيف ندوزن صوت المطر وحفيف

الشجر..

هسيس الخطب والعواصف والزمهرير...

كيف نقبض على حفيف الروح..

وتسرح قطعاني تحت خيمتك..

أغمض عيني أتقلب بدم مغتل

فكيف ندخل الغوايات معاً

وكيف نمضي نحو كرسي فارغ

وضوء يخفت

ما الذي نفعله؟

ثياب مرمية على كرسي ورائحة

وسرير يوحد الظلال

الضوء حزين.. والخطوات تستعجل الرحيل

الستارة وفنجان الشاي

وطاولة كتب وأوراق دائماً في الانتظار

لا أصدق لكن خطواتي

* كاتبة من سوريا

شالي وفساتيني كلها ممضي لغطاء يلفنا

وخيمة وشوشتنا كل أسرارها.....

نمضي حتى آخر الأعمار والأعمار

وحين نصحو نكسى على الجدار.. الساعة

..الزمن

أنت لتغضن روحك

وأنا لسفر الدخول..

ياكلك القلق.... يأكل قميصك.. نظراتك

فتنوه جدرانك

وتدير امرأة في اللوحة ظهرها

فتسقطك في الغواية

كلمات تتناحر..... كلمات كلمات

سأترك الباب مفتوحاً

مرّي..... يا ماء العين وظلّها

من هنا مرّت لحظة

فلنسرق ألحانها

أسكب الماء على الوجع وتسكب

هل أسير هل أغلق الباب

ما الذي يأخذ أقدامنا لندحرج للحظات

كدمع العين

أمضي نهاري وليلي أسأل الأغنيات عنك...

حبّات رمان لا تكف عن السقوط روحي

والخراب منتشر

أوتولد غرباء ونمشي غرباء

نستذكر ما حفظناه «فعلى أي جانبك

مميل؟»...

نصر جميل شعث *

لأضمد فضاء الثرثرة

.....

حتى الفكرة لها تضاريس..!

سيرة المكان

سيرت في طريق الرمل،

تكلمت مع وجهي في الجدار مرتين.

عن فتاة في البرودة.

قابلت قططاً تبدل مواها في الزقاق.

علقت وجهي في الشواهد.

حرقت أعمدة الإنارة.

وكم أثارني رائحة الإشارات المفعمة بالنظام.

اللا نظام

قبلت أن أخرج جميلاً كما فكرتي التي أراقت

على

وجهي حصارات وأسئلة

النوافذ تطرح صوراً عبر هذا المدّ الإلتفافي،

هوامش في البال؛

علاقات تنجب رقماً لا يتناسل،

ولا يؤكد الخلود!

اللغة

كوتراً للظما

الصاعدون نحن..

تُسبغنا فاتحات كهية الطير.

إبرة

الفراش يأكل تعب الجسد،

ويُعادي فراش الرؤية.

الحلم إبرة تطرز في النوم نوافذ،

وزجاجاً غالباً ما يجرّح نقاء الرؤية

أذكره..

كالعادة،

كان يبعثر رجة مئة فوق كتفي

قم..!

ويهدر مديان الصبح

يرشقني نبأ الماء،

تشكّني إبرة الصحو،

وفكرة

إفلاس

الظيل

تضاريس

ذات رمل توحد في اختلافه

إصطفيتني لأمارس مع الريح بقائي

ثمة مائدة للون تصعد سُم عيني،

ساكون في الاختصار

لأن اللغة على قدر ما تفيض

تقل أمام احتياجاتي

أكتمل بصمتي

* شاعر من فلسطين

أودي بي للنافذة المتحركة..
وراء هُذبٍ متجدة!

لحظة

بَعْدَ أَنْ أَلَمَمْتُ ذَاكِرَةَ الْمَكَانِ؛
أَوْدَعْتُ رُوحِي نَحْتِ شَبَابِيكَ قَلِيلَةً.
بَعْدَ أَنْ أَخَرْتُ مُرُورِي
لِحِظَةً وَحِيدَةً؛
أَنْبَتَ عَنِّي كَرَمُ الْجُلُوسِ عَلَى السُّوَالِ
فِي اللَّحْظَةِ التَّذْخِرِجَةِ!

تعوُّد

فِرَاعُهُ أَيْبُضُ فَنَجَانِ التَّعَوُّدِ
رَشْفَةُ الْمَزَاجِ هَتَكَ رَغْبَةً مَقْضُوءَةً

(١)

عَلَّقُوا جُ... رُوحَكُمْ فِي الْعُيُونِ،
قُلُوبَكُمْ فِي الزَّحَامِ.
خُرُوجُ الْفِرَاغِ عَلَيْنَا يَسْتَحِقُّ التَّطَهُّرَ

وَيْبَعَة

غَالِبًا مَا...
أَوْ
بِالْأَحْرَى،
بَلَا اسْتِثْنَاءٍ
عَلَى نَاصِيَةِ الْأَسْبَابِ
عِنْدَ اقْتِرَاقِهَا
يَقْتَرِفُ الرِّيشُ سَقُوطًا
يَنْفُضُ غِبَاوَهُ فِي سَلَالَاتِ الْفَجْوَةِ
غَالِبًا.

لَنَا طَهَارَةُ الْمَلْحِ،
وَوُجِدَ التَّصَافِحِ..
ذَاتِ التِّمَاسِ حُلُمٌ يَلُونُ
زَهْرَةً فِي قَدَمِ اللَّغَةِ
الْقَصَائِدِ.
اللُّغَةُ انْعِنَاقٌ خَرَائِطُ...
نُمرُّ فِي الْمَدَى نَهْرًا لِلرَّمْلِ:
نَحْنُ رَمَلٌ
نَحْنُ،
تَضَعُ فِينَا غَشْوَةُ التَّوْحُدِ
فِي اللَّغَةِ.

على دَرَجٍ مِنَ السَّيِّ

أَتَكُنِّي عَلَى وَجْهِهِ
كَأَيِّ ظَهِيرَةٍ تَقْرُضُ الْغَيْطَ
مِنْ مَدْخَلِ الْجِهَةِ:
خُرُوجُ
دُخُولٍ لِلْعِرَاءِ
«بَلَا نِزَاهَةٍ،
تَلْدُ الطُّقُوسُ نِهَازَةً؟
خَوَاسِ مَنَامِي تُقَرِّئُنِي الْغَوَايَةَ
حُلُمٌ فِي حَالَةٍ
تَسْكَعُ فِي سُعَالٍ
عَلَى دَرَجٍ مِنَ السَّيِّ

حَلَمٌ

أَنَا مِ كِي أَنَامُ
صَفْوَةٌ ظَمْنِي تَجِيءُ...
فِرَاتًا وَرَاءَ هُذْبِي.
أَنَا مِ كِي أَحْتَكُ بِلِسَانِ اللَّحْظَةِ؛

أو

بالأحرى،

بلا استثناء

تُغَرِّبُنَا مَائِدَةُ التَّفَاصِيلِ

بِهَيْتَلِكِ جُوعٍ غَامِضٍ

عجوز

الريح

تُرَاوِدُهُ عَنِ قَمِيصِهِ،

تُعَرِّبُهُ كَيْ تَشْتَهِي دِقَّةً..

مَسَاءً؛

كَأَنَّ الْجَسَدَ انْطَفَأَ الطِّينَ

وَالرَّيْحُ شَيْطَانُ الْمَسَافَةِ !

بلورة

الكَوْنُ بِلُورَةٍ أَقْبِضُ عَلَيْهَا

بِشْيءٍ مِنَ الْعَشَقِ وَاللَّعْنَةِ.

أَنَا عَاشِقٌ قَبْلَ أَنْ أَكُونَ حَقُودًا؛

تُرَى هَلْ فِي أُمْنِيَّتِي سَمَاءً..

يَوْمًا سَتُغْنِي؟

مستنقع

خَاتَمٌ مِنْ خِرَافَةٍ ضَحَلَةٍ

فِي إِصْبَعِ الْكَوْنِ،

لَيْلٌ بَارِدٌ فِي الزَّوَايَةِ الْمَكْشُوفَةِ

يَلْسَعُ قَصِيدَتِي التَّنَزُّعَ

رهفة

يُرْفَرِفُ قَلْبِي؛

كَلِمَا أَنْظُرُ لِلسَّمَاءِ.

كَلِمَا أَنْظُرُ لِلْحَفْرَةِ،

يُرْفَرِفُ قَلْبِي.

مضارقة

وَكَلِمَا أَنْظُرُ لِلسَّمَاءِ؛

يَهْبِطُ قَلْبِي.

مَا هَذِهِ الْمَفَارِقَةُ؛

أَمْ هِيَ الرِّهْبَةُ...؟!

[.]

جَرَّةٌ صَلَصالٌ -

أَوْ كَمَا هِيَ لِعَيْنِي: يَقْطِئَةُ.

فِي عَيْنِ الشَّمْسِ عَجُوزٌ،

عَادَةً، مَا مِمَّسَّطُ عَتَبَةِ الْبَيْتِ بِأَصَابِعِهَا،

تَعْرِفُ طِبَاعَ الْمَازَةِ..

وَهُمْ يُحَدِّقُونَ فِي أَصَاهِمِ الْيَوْمِي،

وَسَاعَاتِهِمْ الْمُخْتَلِفَاتِ الْخَبِيثَاتِ؛

وَلَسْتُ أَفْقَهُ :

لِمَاذَا تُعَرِّضُ الْعَجُوزَ أَشْيَاءَهَا

لِحَادِثَةِ الشَّمْسِ..

[..]

مُسْتَاءَةٌ مِنْ لَوْنِهَا،

مُسْتَاءَةٌ مِنْ أَهْلِهَا

الَّذِينَ مَرُّوا ..

لَيْسُوا طَبِيبِينَ

بِمَا فِيهِ الْكَفَايَةُ

البحر

أَوَّلُهُ انْفِعَالٌ بَيَاضُ الْبَدءِ،

أَوْسَطُهُ انْفِلَاتٌ وَتَقَرُّ فِي الدَّهْشَةِ،

آخِرُهُ مَوْتٌ إِذَا وَصَلَتْ.

على نحو لا يليق بقاطع طريق

عزمي عبد الوهاب *

(لا شيء في الأفق)
قال
ثم مشى
في اتجاه خرابه الروحي،
وكان أبا ينهض من حكمته
يملاً قميصه بالفراشات
ويعيده إلى الغيمة الأولى..
كان يمشى على نحو لا يليق
بقاطع طريق
مطفأ العينين
(أنت أباي)
قال
واستدار
يدوس أربعين عاما من البطالة
من أوهمه بأن محطته الأخيرة بشر
على حافته تنمو أشجار
ويرعى ماعز؟
فمشى في اتجاه الحقول
يدخن في صمت
لا يريد العودة إلى محطات
تكرر
(أنا وحدي)

صرخ
ومضى غربا
قاطع الطريق العجوز
يصدق نفسه كثيرا
قطع المسافة
من سرير طفولته الريفي
إلى مقعد الوظيفة في المؤسسة الباردة
بغير ساقين
ولم يكن هذا كافيا
حتى يفهم
أن أربعين عاما تسربت من يديه
وهو يراوح
مكانه بين القنلة الصغار
إنه الآن أمام مقبرة
أعدوها لرأسه بالضبط.
(أنت أباي)
قال
ودفعه ملاك رحيم من ظهره
لينشغل مؤقتا عن الجحيم
الذي يشوي دمه
يرفع يديه أمام وجهه.
(كانت له عينان هنا)

* شاعر من مصر

بكى	بشكل رديء
لم يعد يرى غير خطاياہ	وينسى دائما
تتمدد في عروق كفيه ..	أنه قاطع طريق
يتذكر:	وأنهم ليسوا فاسدين تماما
(لم أكن عادلا في محبة أصدقائي	أمامه بضع ساعات
كل شيء كان يفسد سريرا	قبل أن يذوب جلده
كانوا سيئين حقا)	ليكتب:
إنه يكذب	(وفري دموعك يا حبيتي الصغيرة
لم تكن الصورة على هذا النحو أبدا	غدا تحتاجينها
فقد ظل هاربا بقسوة مبررة	عندما يفضيك الزوج)
يصحو من النوم إلى الوظيفة مكرها	إنه يصرخ الآن
ويعود إلى البيت بلا أصدقاء	على نحو يليق بقاطع طريق متقاعد:
أو حتى أعداء	يا إله المنسيين
فقط	افتح نافذة واحدة
كان مثقلا بكرامية رؤسائه في العمل	في قلب الليل
وكان لابد أن يدخل النار	حتى أراك
لأنه ظل يكرههم بلا سبب	يفغو
رغم أنهم كانوا أقرب إلى ملائكة العذاب	ويصحو
كانوا ملائكة على أية حال.	يكتب
(لا فرق بيننا)	عن الأصدقاء القتلة
قال	ورؤساء العمل
ولم يتعلم من أخطائه	الفاستدين فعلا
فهو يصبر مثلا	ثم يسقط
على أن يتحدث	نواراً ذابلة
عن أولئك	ضمها الطين
الرؤساء الطيبين	كاقتراح أخير!

قصيدته

طلال طويرقي *

لم يعد ورق العمر ضوءاً
ولم تكثر بنزيف القصائد أقلامنا.

-٣-

القصيد أغنية في الممر
وأمنية في طريق طويل.
الطريق فواصل للشعراء
وهمز على آخر القلب
وجه أخير.

والمرارات حشوة ضرس مائل
بعد تسوس نصير
ممكنتني أن أعود بريثا إلى المضغ.

-٤-

شاعر كان يمكن
أن يتدرج في الخلع
أو في ابتكار
مناقشه بالقصائد
فيما الطبيب
يحاول آخر أضراسه خلصة
آه بالكاد أوقف هذا التآكل

عن وجع الكلمات
لضرس تعهدته بالمعاجين بعد نزيف.

لماذا.....

يحبوننا

ثم حين نغيب يحبون أصواتنا

ويحبون حتى ملايسنا؟؟

وحين نعود

يحبون أن نتقمص أفضالهم قبلاً .

.....

.....

.....

فجأة حين نغضبهم

يتركون أناملهم حرة في الوجوه

لماذا يحبوننا هكذا؟!

لماذا إذن؟؟

الأصابع نذكرها غيرة

-١-

آن للحبر أن يتشكل بين أصابعنا

وعلى العالدين من الحبر

أن يكتبوا ما تيسر من سيرته.

-٢-

أخذ ذلك الحبر من دمننا

رعشة بعد لم تكتمل.....

* شاعر من السعودية

قصائد

جعفر حسن *

وقت

منذ أن عصفت الريح
بظل الشجيرات
ظلمت
أصطلي
في الوهج .

كأس

يسقيني
رحيق آميات الصبايا
على حافة الريح
كنت أجلو
كتب الخلق
فيما يتأجل النبع .

صوت

على هفوات الريح
يأتي
يخاتلني صوت الفرح
من بعيد ...
يدبح القبلات
ولا ينزوي .

خفاء

ختل الشارع
يبدأ حين
ينثر عاشقان
قبلتهما على
الرصف
فيختفي العالم .

إلى أحمد المجدي ...

قبل غبطة الوقت

منذ أن ركب قطار الرغبات
لم يعاودني حنين النزول
كحزن تسلق شجيرات الصبار
وعند حدود الهواء
اعتم .

تركت على خضرة الحديقة
كواكب تجمعت على دمة
كانت تغسل رجلها بالمطر
أحزنها اكتظاظ خواصر النسوة
تركن أشواقهن
نهبا لنزوات الريح
بددن سماء لا يعرفن متى
يهاتفها التراب
أرخين ماضي
على خرائب الوقت
تسأل عن مواعيد الفرح .

مرور

الفلاحات
مررن على قلبي
كان الشوارع
لا تعرفهن
و كنت في وجه الألق .

* شاعر وثاقذ من البحرين

بعد

أبعدت

ألملم عثرات الريح
من أرصفة الطرقات
كلما أوغلت بعيدا

سمرتني
الأحلام

على بوابات المنام .

الشهداء

كثير عليهم الصمت
قليل عليهم الكلام .

ماء

عندما

أخاتل العطش

أذوب إلى ماء

فأنا

من الماء

إلى الماء .

كل مساء

بعد أن تهدأ

آخر الآهات على الأرصفة

و تنام الأحذية

تستيقظ أحلامي

لتنثر الشهوات

أردية لك

فلماذا يبقى حزني

يتسولني

كل مساء ؟

أنم

من ثمالة الليل

يذهب هناك

ليبقى في البعيد

لا هو الغياب .

لكنه كالصمت الوحيد

لا يجف

ولا يفادر

حتى استريح .

وقت الحب

هو الوقت

سورته بالحديقة

ورحت

ارقص

في مدائح النهار

بينما ينام

العالم في التيه .

وحشة

لملم الليل أحلام

السكاري

و أخذتهم الريح

للبعد

و بقيت

وحدي .

بعد

هناك

تطفئ ضوء الشرفات

و تمسح الصمت على المنضدة

تشعل صورة الهدوء

فيطير الغبار حتى تسكن الحركات

برفق كصندوق الوقت تخفي الضحكات

معلقة على شرخ في الجدار يعلوها غبار

حتى اليمامة التي نسيت عشها

صنعت لها عمالا

و بقيت هناك .

محسن أخريف *

وَعَلَى كُلِّ بَابٍ حَارِسٌ
الْحَارِسُ السَّاكِنُ
غَيْرَ عَائِي،
لَمْ يَعْرِفْ وَغَثَاءَ سَفَرٍ
وَلَا حُرْقَةَ فِرَاقٍ،
لَا تَهْمُهُ الْمَسَالِكُ،
لِذَلِكَ لَا يُودِّعُ خَارِجًا،
لَا يُرْحِبُ بِقَادِمٍ.
الْحَارِسُ صَامِتًا يَحْدَقُ،
وَنَظْرَاتُهُ لَا تَرْحُمُ.
الْحَارِسُ لَا يُحَارِبُ
لَكِنَّ السَّامَ يَقْتُلُهُ.
الْحَارِسُ لَا يُحْيِي أَحَدًا.

الوشاية

لَمْ يَكُنِ الدَّمُ دَمَ يُوسُفَ
دَمَ يُوسُفَ دَمَ غَزَالٍ
وَلَمْ يَكُنِ الذَّنْبُ يَعْلَمُ بِالْوَشَايَةِ.
- أَحْسَنُ أَنَّهُ لَوْ عَلِمَ بِهَا لَا اخْتَلَفَتْ
الْحِكَايَةُ -
الذَّنْبُ يُسَبِّحُ لِلَّهِ
قُلُوبُهُمْ صَلْبَةٌ،
غَيْرُ نَهْمٍ قَاتِلَةٌ،
وَالدَّمُ عَلَى الْقَمِيصِ دَمَ شَاةٍ.
وَحَدَهُ قَلْبُ يُوسُفَ كَانَ يَكْبُرُ
كَقَلْبِ نَبِيٍّ.

بَعْضُ الْأَجْسَادِ الْمُتَعَبَةِ
تَسْتَلْقِي عَلَى الْأَرَائِكِ، تَغْفُو
دُونَ أَنْ تَغِيبَ اِهْتِسَامَاتُهَا
تَغْفُو كَأَمْوَاتٍ سَعْدَاءَ.
السَّاكِسُفُونُ حِينَ عَزَفَ مُنْفَرِدًا
كَانَ دَأْفًا
لَكِنَّ لَيْلَتَهَا لَمْ تَرْقُصْ عَلَى إيقاعِهِ
أَحَدُ /
الْأَجْسَادُ كَأَنَّهُ تَحْتَضِرُ بَعْضَهَا
فَوْقَ الْأَرَائِكِ.

الرقص بحرية

جَوَارِ النَّافُورَةِ سَعَادُ تَرْقُصُ،
وَالْحَمَامُ يُشَارِكُهَا الرِّقْصَةَ
عَلَى إيقاعِ النشيدِ القديمِ.
عَلَى إيقاعِ نشيدٍ تحفظُهُ عَنْ
ظَهْرِ رَقْصٍ.
سَعَادُ رَقْصَتِهَا بَرِيَّةٌ
تَرْقُصُ لَا لِأَجْلِ أَحَدٍ.
سَعَادُ تَرْقُصُ بِحُرِّيَّةٍ،
وَعَلَى قَمِيصِهَا الْوَرْدِي
تَكْبُرُ حَدِيقَةٌ،
شَجِيرَةٌ بَرْتَقَالٍ فَوْقَهَا
عُصْفُورَانِ يُحْيَانِ بَعْضُهُمَا.

الحارس

سَبْعَةُ أَبْوَابٍ،

الراقصون

لَيْلَتُهَا
كَانَ هُنَالِكَ عَازِفُونَ بِبَدَلَاتٍ
مُخْتَلِفَةٍ،
تُوحِدُهُمْ فَرَاشَاتُ سَوْدَاءَ مَيِّتَةٍ
حَوْلَ الْعُنُقِ.
لَا دَفَاتِرَ نُونَاتٍ يُنْظَرُونَ فِيهَا
الْمُوسِيقَى تُصَلِّ صَاحِبَةً
بَيْنَ لَحْظَةٍ وَأُخْرَى دُخَانُ بَصْعَدٍ،
وَلَا وَجُودَ لِنَارٍ.
تَتَمَاجُجُ النُّهُودُ كَمَاءٍ هَائِجٍ
تَتَشَابَهُ الْأَيْدِي وَبَعْضُ الْأَعْيَاقِ
أَيْضًا،
وَتَتَلَقَّى مُؤَخِّرَاتُهُمْ فِي الْهَوَاءِ
بِخَفَةٍ.
كَانَ ذَلِكَ عَلَى إيقاعِ السَّالْسَا.
الدُّخَانُ يَغِيبُ الْأَجْسَادَ ثُمَّ مَا تَكَادُ
تَتَبَعُ،
أَكْثَرُ بَهَاءٍ
أَكْثَرُ جُبُونًا.
دَائِرَةُ الرَّاقِصِينَ تَكْسَمُ وَتَضِيقُ
كَدَوَائِرِ بَحِيرَةٍ اصْطِنَاعِيَّةٍ
الرَّاقِصُونَ هُمْ أَيْضًا لَا بِبَدَلَاتٍ
تُوحِدُهُمْ،
وَرَقْصَاتُهُمْ لَا تَتَشَابَهُ.
لَا رَاقِصٌ يَرْقُصُ كَمَا الْآخَرُ
كُلُّ جَسَدٍ يَرْقُصُ عَلَى هَوَاهُ.

* شاعر من المغرب

من الشعر الإنجليزي الحديث

قصائد لـ «تيد هيويز» و«كيت كلانتشي»

ترجمة: إلياس لجود* وحسن عجمي**

ثعلب الفكرة

في منتصف الليل هذا أتخيل غابة ثانية من الوقت
شيء آخر حي
قرب اغتراب الساعة
والورقة الفارغة هذه حيث تتحرك أصابعي.
لا أرى نجماً من النافذة:
شيء ما أقرب
رغم أنه أعمق في الظلام
يدخل في الاغتراب:
بارد. ناعم كالثلج المظلم،
أنفٌ ثعلب يلمس الغصن الصغير، ورقة النبات؛
عينان تخدمان حركة، تلك الآن
ومجدداً الآن، والآن.. والآن
تضلع بين الأشجار علامات قريبة
على الثلج، وظلٌ كسيح
حذرٌ يمشي بثقل وتوان، يمشي
في فراغ جسد يتقدم
بين أراضٍ مقطوعة الأشجار، عينٌ،
اخضرارٌ عميقٌ يتسع

• تيد هيويز Ted Hughes



ولد سنة ١٩٣٠ في
بوركنشير بإنجلترا، يُعد
من أهم الشعراء
الإنجليز بعد الحرب
العالمية الثانية،
وأسلوبه الشعري
المكثف قد أثر في

العديدين. ورغم أنه صوت الستينيات
والسبعينيات إلا أنه ما زال في أوج إبداعه. لغة
هيويز جديدة، طازجة. تفتح في الحركة طريقاً إلى
المنتظر. تبشر بالمنتظر في الآن. ومنذ الآن تؤسس
رموزيتها المكثفة على إيقاع دفاع الأمكنة ويردها
المنتفض. كل شيء يندلع في المسافات الجديدة،
من شوارع المدينة حتى غابات الأصغر في الوقت:
«الثانية» المحتشة، المنبئية في مداميك الثانية
وحجارتها، على موعد انتظاراتنا. كل شيء يعبث
بكل شيء ليؤسس لأصغر شيء موعداً مع الأجمل
والأنقى. إنها باختصار لغة المسافر الهذاف في
رحلة الكتابة الزمنية - الوقتية مع هيويز الرحلة
التي يقوم بها معه قارئه... يسجلها. يسجل
دقائنها القصيرة جداً. أعني ثوانها الأقل
والأخف. معه... حتى النهاية المفتوحة في
النصوص.

* شاعر ومترجم من لبنان

** كاتب ومترجم من لبنان

ببراعة وانتباه

يقوم بعمله

لكي يدخل الثقب الأسود للرأس

من خلال رائحة الثعلب الكريهة، المفاجئة
والحادّة.

ما زالت النافذة بلا نجم، تدق الساعة،

تطبع الورقة.

كيف بدأ الماء باللعب

أراد الماء أن يحيا

ذهب الى الشمس عاد باكياً

أراد الماء أن يحيا

ذهب إلى الأشجار، حرقته عاد باكياً

عفته عاد باكياً

أراد الماء أن يحيا

ذهب الى الزهور قهرته عاد باكياً

أراد الحياة

ذهب الى الرحم، التقى بالدم

عاد باكياً

ذهب الى الرحم، التقى بسكين

عاد باكياً

ذهب الى الرحم، التقى بيرة وعفونة

عاد باكياً أراد أن يموت

ذهب الى الزمن عبر الباب الحجري

عاد باكياً

ذهب باحثاً عن لا شيء في كل الفضاء

عاد باكياً أراد أن يموت

حتى لم يبق بكاء له

استلقى في عمق كل شيء

منهكاً تماماً واضحاً تماماً. (١)

فيلم قصير

لم يكن المقصود أن يؤدي.

صنع من أجل ذكرى سعيدة

من قبل أناس ما زالوا صغاراً

لمعرفة الذاكرة.

الآن هو سلاح خطير، قنبلة موقوتة.

نوع من قنبلة - جسد، مديدة العمر أيضاً.

فيلم فقط، يحذف بضعة أطر لك، يضع ثوانٍ،

وقد كبرت حوالي عشر سنوات هناك، يحذف

وما زال يحذف.

ليس رماداً واضحاً جداً، ليس مصنوعاً من سديم

ودخان

لهذا الشيء فتيلٌ دقيق، فتيلٌ أقل

من الطول الموجي المدوزن، ومُفجّر الكتروني

لما يستلقي في قبرك فينا.

((كيف)) التي بها يؤدي ذلك الانفجار

ليست فقط فكرة خوف بل وميض عرق جميل

فوق سطح الجلد، وترابط أعصاب

لشيء حدث مسبقاً.



شاعرة بريطانية ولدت
سنة ١٩٦٥ في غلاسكو
احد المدن
الاسكتلندية. ونالت
جوائز أدبية عديدة.
تدرس الآن في جامعة
اكسفورد.

كيت كلانتشي حداثوية تؤسس لعالم الرؤيا الكونية
المتوالد، المتناثر، فوق القمم والشواطئ، والمسافات
العذراء، وهو غير عالمنا السعتيق ذي ((الأواني
الطبيعية)) و((الأطراف الاصطناعية)) في قامات
المدن المنحنية وموانئ القراصنة الجدد. كيت
كلانتشي تكتب بلغة ثالثة، لا هي شكسبيرية ولا
هي بايرونية، مبحرة من مغامرة الى مغامرة
وحسب.. هي لغة ((ما سيحدث)) عبر ما يتوهج
ويتشظى تحت الفضاء وفوق البقاء المتهاك.

أن تسافر

إذا ذهبت الى سمرقند
قد تجد شهرزاد
أنتجت ألف مرة،
مكسوةً بالبهرجان(*)، في متاجر الهدايا،
وقب علاء الدين المظلية بالذهب
معلقةً بعلامات السائح السوفياتي
ملوثة على سماء نحاسية.
لكن البقاء نوعٌ من الرحيل.
من هنا، حقول مقاطعة اكسفورد
تمتد ذهبية - سلطوية.
وعندما يلفُ القش في رزم

كنت سجان قاتلك
الذي سجنك.

ولأني كنتُ ممرضك وحاميك
حكمتك كان حكمي أيضاً.

لعبت على الشعور بالراحة. كما أطعمتك
أكلت وشربت وبلعت

مزالقاً نحوي نظراتٍ ناعسة من تحت
أجفانك كطفل رضيع.

في الزنانة غذيت غضب مسجونك
من ثقب المفتاح

ثم بتكبير واحد وملدوغٌ عُدت الى
أعلى بئر السلم الموقوف وغير المضاء.

في النافذة التهب واحترقت
وجوه الأفيون الضخمة. أنظر!

أشرت وكان يوجد طائر أسود يسحب
دودة من طريقها الضيق.

يستلقي المرج كورقة تقرير سجن
أصليةٍ تنتظر.

من سيكتب ماذا عليها
لم أفكر بهذا.

مخلوقٌ غبيٌ يُحلق على باب فرنٍ
على نائه الشيطاني،

كان ثمة قلمٌ يكتب

الخطأ صحيح، الصحيح خطأ. (٧)

كالدواليب، وعينك تركض على
تراكتور أسود يتدفق ويُدفقُ نحو أفق الخريف
العاري،
هناك ستحرق سمرقند هناك،

وسمرقند، وسمرقند.

الرجل الخفي

صدق الكتابُ في ضمادته.

لسنا حقاً هنا، لوحدنا

الطريقة التي في الليل نُرَبْتُ بها على خدودنا
كي نتأكد أن لحمنا ما زال يلبس عظمنا.

تأمل

قد وعدت الأوراقُ بالكسوف:

الأسطوانة السوداء للقمعر قد دُفعت

جزئياً نحو الشمس ويتميز وبطء،

كمنضدة صلبان غير مبالية

انزلقت بحذرٍ على أخرى.

أضافوا لا بد لي فقط أن أشاهد،

من الخلف، من خلال علبة كرتونية،

حتى أنهم قدّموا رسماً أحصى

أولئك العميان. أمطرتُ طبعاً

كل بعد الظهر. لم أخرج

حتى الساعة الرابعة

ورأيتُ في الشارع الفضّي الفارغ

ظلاً على الضوء المظلل

وشاحاً من ظلام كالدخان

من متاريس الدواليب. فكرتُ

في حالنا- نظرتُ

وكانك من حرّ أو سطوع
يُعمي التفت وتوردت.
نُسب ذاك النوع من النقل.
سماكة الجوّ.

تمويذة

على طاولتك إذا دفعت عملك جانباً،

وأخذت كتاباً، والتفتُ إلى هذا الشعر

وقرات ضاعطاً على أذني أنني أسجدُ

هناك، حيث العضلات تنقوسُ

على صدرك كارتحال الكتب العظيمة في

منحنيات النورس،

إذا جسّرت أصوات قلبك البحرية،

وداعبت يداك شعري،

وطارتُ خصلاته المتردة إلى الشواطئ

منبسطة كعلامات كتاب قرمزية.. حريرية

وصفعت وجتني كأنك تلطفُ

البرد على نسيج أوراق النبات،

على أوراق مطليّة، ودفعني قربك

لتقرأ عينيّ لوحلك، حينها سترى،

نفسك فضيّة وأحادية اللون،

جالسة قرب طاولتك، آخذة كتاباً،

ملتفتة إلى هذا الشعر، وحينها، حبيبي،

لن تعرف من منا الآن يقرأ،

من يكتب، ومن الذي تُكتب. (٣)

الهوامش

Editor George Mabey: Poetry 1900 to 1975. (1979) Longman Group. -- ١

- Ted Hughes: Birthday Letters 1999. Faber and Faber. ٢

- Kate Clanchy: Samarkand. 1999. Picador. ٣

• البهرجان: خطوط أو أشرطة معدنية أو ورقية لامعة تزين بها
الهدايا.

دمعة منسية

عبدالله البلوشي *

٣

من بقعة قرب شجر أعمى
اشتقت جسدي
من حيث عبر الأولون بصمتهم
مضوا..

وتركوا تحت أصابعي
رعشة الفراشات.
وزهرة تشاطرنى ظل الموت.

٤

دمعتي مطر الروح
ونهرها الحامل - بين ضفافه المتعبة - خوف
الملاك.
ذاك الذي قدّته رغبة
القدر من جسدي
متناسياً ربما
أن الموت الذي أهجس به
سيتقى على المدى
الأطول.. نديم قيامتي
لذلك.. وضعت على
معصمي جمرة البقاء

(وعدته ألا أبكي

لكنما قلبي أمسى حجراً في صدري.
ويخيل لي أهدأ وأينما أكن..
أنني أسمع تغريد طائري العذب).

أنا أخماتوها

١

من شرفة
كمثل آنية الليل
أبصرت دمعتي سابعة كثمرة.

٢

عبر رفرفة أجنحة الطير
وهي تلامس قطرات مياه مغتربة
وفي الفلوات.. نديمة الغابة
التي في السماوات..
أفتح مزلاج العمر
لعله الأوفى.. في معبر
يتمثل فيه الكون
على هيئة أضرحة مطمورة وجثامين.
البكاء.. سلاح العاجز وسلام الروح
ومزية الراحلين إلى الأعلى.

* شاعر من سلطنة عُمان

واعتمرت إكليل اليتيم.
هو آخر الفيض وأوله.

٥

في بقعة.. ابعد من المدى المنفتح على الليل
التمعت أمام ناظري
دمعة طفل بهي في بهجة لا تُحد.

أذكره

كطائر مجلل بالزهر.

بقماطه الأشبه بطوق الملاك.

٦

يهتف لي من الأعالي

حيث تسقط الدمعة كمشكاة الخطايا

يحملني إليه وجد ممتمة الليل.

أنت لي

جسد العالم هذا المضاء.

٧

أفئق

كزهرة تبكي كعاشقة تحت شجرة

أبصرتها.. كما لم تكن من قبل

سدرّة في نهاية الكون

يجاورها المتكلمون.

٨

لك الخطوة أولاً

ومن ثم الوصال.

ثمة السماء وحيدة

كما لم تكن في عين الخليقة من قبل.

لقد أيقنت..

أن ثمة طفلاً ينادمني.

٩

وحيدة.. هجعت منازلهم

هناك.

ليست على الأرض

هي في السماوات

تقدس دمعة الآتين

من فضاء الأبدية

وتهتف لصغار يأتون كشجر كسيح..

بضحكات خجولة

لتمسح دمار الكون.

١٠

هناك

بجوار وردة تهجع في الأعالي

حيث تقاطرت دمعتي المطفأة

في فضاء الليل.

أفقت وحيداً..

لأبصر خيوط قمر وحيد

وتلك الغيمة بالتماعاتها الساطعة

وهي تشطر الكون والسماوات.

قصيدتان

رشا عمران*

ال
مو
سي
قا
قا
قا
ا
ا
ا
الصدى
في خرائب
حواصك
عينا
تحاولين البحث
عن حجارة الضوء
في البحار القائمة
لم تكن يوما
غير هذه الرمال
لم تكن
غير
أطيايف زنبقية
لألوان
شاحبة
تألفين العالم
الذي يمر كما الهواء في غيوتك
الحقيقية
بجرد غيبوبة أخرى
ستشيخ

بينك والموت
بجرد نظرة تريدن رميها
بيد أنك
كلما هممت
رجمت
بشهوة الألم
لا تنظري الى البحر
زرقة عاتمة
لا تنظري الى السماء
تقشرت
حتى السواد
انظري الى الأرض
حيث الذاكرة
بجرد صلصال
لخطواتك
التائهة
كلما قلت عن أصابعك
تحاولين ثانية
النتائج لم تعد تعنيك
تفكرين بالملح
الذي تخلفه بصماتك
على حروق أخطائك
الدائمة
الموسيقى التي تسمعين
الموسيقى التي تفتتك
الموسيقى التي تحاولين إنكارها
الموسيقى
توثت فراغ ثباتك
تستأنف هذا الانخفاض
الموسيقى الغريبة

* كما الهواء في غيوتك
أمام نافذتك
تجلسين باهتة الملامح
ثياب نومك
شعرك المشعث
انطفاء جمره جلدك
انتظارك ما لا تدركين
الوجوه عابرة أمامك
كقطار في صحراء
لا يكثر
لجمود الفراغ المحكم
لا تطليبي من الخوف
أن يفسر الفتوق
في نومك
لا تطليبي من النوم
أن يسعف سريرك
من الموت
لست
غير قناع لنفسك
كلما تمردت
أرتجت على هواجسك
المرأة
سلالتك من أرامل القبطة
ترجعك دائما
الى الجدران
حيث البياض
طريق آخر
لنأمل
عتمة الظلال
* شاعرة من سوريا

في انتظارك الصامت
للرياح
الجارية
تحاولين
مسافة جديدة للبداية
ثمة مسافة مشابهة
تحددين عليها
ارتعاشك
نحو
الحديقة
انك
في اللاشيء
سوى الترقب
انك
في دروبك
بلا ضجيج
انك
لا تحضنين
سوى رغباتك
انك
في مادتك نفسها
تشكلين كثافتك
لاحتمالات لم تخبريها
انك
تصوغين
من هبولى الوقت
موتا
جديدا
انك
والكون في دورانه
لست الآن
سوى شعرك المشعث
ثياب نومك
فوضى أوراقتك
قلعك الجفاف

انك
أمام نافذتك
...
...
أنت

* غامق ، متالم ، حزين

كان في الغرفة سريان لأجله
و كنت أعرف أن قامته تفيض عن
الغرفة
قامته بمائها الفارع
بنجومها المتناثرة كمثل حصي كحلية
قامته على السريرين في الغرفة الصغيرة
بينما أصابعي تفتح له النافذة
المظلة على الغمام

ملقيا ثماره السوداء
أمامي
يفرد البحر الغامق جسده
متمددا كالكلام المكتهل
حيث المكان دائما
له
حيث بدوم صوتي
كشاطيء
بلا نهاية

اعرف
أن الزوارق تنهدم
كما الذكارة
و أن المرافىء مهجورة
كالجب القديم
و أن الرمل يتبدد كما الأسئلة
و أن الزرقة تموج
كضباب منسحب من جهة غريبة
متألم
غامق
حزين
بأبعاد واضحة

يعلن ثبات حضوره
غير منتبه إلى يدي
حين بطفولتهما
مزقتا قاعه الورقي
كما الأبانوس أول الصباح
يتدفق موجه كدرجة أرقه
إلى شرفتي
يأتيني بالآلء السوداء إلى جسدي
و لكن إلى فمي
يملح
من زبد
إله الأسرار العائمة
أمير المرجان القائم
سيد الأعماق الكامنة
نبیذه الغامق من المخار الصعب
كلما ضاق عن ألفازه
فصل جسده عن نفسه
و اقترب بروحه
إلى جواربي
النوارس المخلقة
تجهل الموت المختبئ
في غضبه المعتم
قامته في اتساعها
الجسد الأسمر في ماضيه الخفي
الجنون الكامن في أعضائه
الأزرق الأبانوسي
يتقدم إلي من الشرفة
الغامق
التألم
الحزين
يأتي برحيقه الأسود إلى جسدي
الفسيح
حيث المطر و الصحراء
يشاركانه
نفس الوسادة

قصائد بلا أهمية

أحمد النصور*

(١)

ضرب آخر مصطفى في طابور السينما جبهته بقاع الكف.

يبدأ برنامجه المفضل في التلفزيون بعد ربع ساعة.

إلا أن موسيقى الإشارة لم تفقد جدارتها

وباشرت تظن في أذنيه في الوقت المناسب.

هكذا،

دائماً،

تحدث الأمور عكس ما توقع.

مثل قصيدة حُب تنتهي، رغماً عنا بمدبحة.

(٢)

لم يحاول ثنيها عن الرحيل،

حدق بحزن في عينيها، متذكراً مشهداً من فيلم

أحبه-

ابتسم بحزن، عفيف

وأسف كثيراً

فقد أضاع رقم التي قابلها للتو في محطة الوقود.

لكن التجارب المؤلمة كهذه

ستكون مفيدة لقفلات قصائد تليق بالكتابة

وأكثر صلداً حتى مما يظن،

إن أحسن أدائها

* شاعر أردني يقدم في إيطاليا

بعفوهته المُشار لها بالبنان.

(٣)

رغب، بعمق، إيقاف سيارته في عزّ الأوتستراد

والهذيان بقصائد غير مفهومة.

تُعفيه تفسير الارتباكات

لحالات لم يجربها قط

منذ فقد الحركة

وعلقوا السانده في برواز الصالة

الشدق في عتمات ستائر الليل

حين،

لا،

أحد.

(٤)

فكر أن اللهو حدوداً

وبأننا، في الأربعين، نقنع بالذكريات

قلب أوراق مفكرته من جديد

ضاحكاً بصدق من رعونة الأمس

متأكداً،

أن خيرة مكتسبة،

تحتاج، دائماً، لمراس في (قلب الواقع)

أدار،

بتجههم،

قرص الهاتف.

من،

ستوضاً لصلاة الصبح.

هناك،

دوما

بكاء مخنوق أسفل العنات

أبدأ،

رائحة قهوة وحب هال

ستذكرها أينما حللتنا،

أيتها الأخت.

(٥)

ركبتها المرمرية تذكره بالأغنية:

ناظم الغزالي بالأبيض والأسود.

هناك تكشيرة تليق بمراهقة

والأصابع لا تجدي نفعاً مع ثنية التنورة

لشدّها للأسفل،

على تجاعيد من أثر شمس صيف مرّت،

بسلام.

ارتسمت ابتسامة في البعيد،

آه

ال ب ع ي د!!

هناك،

آباء قساة ووسيمون،

يغفون مراراً على أصوات

تقشير الفستق السوداني

أثناء فيلم السهرة المصري،

ليلة الخميس.

هناك،

لغافات مظفأة في منافض ممثلة

وأخوة يعودون من السهر مترنحين.

هناك،

عما قليل،

(٦)

انحسر عما يحب،

آفلاً ومتشبهاً بالفكرة

البسيطة عن التواضع.

من موقعه، تلبو الأشياء

صغيرة وحتى بلا أهمية،

رغم احتدام رقاع الشطرنج.

لصوتك، نسي أن

أقول نبرة رجولية في شريط الهاتف.

لربما يُفسر ذلك كل شيء!

لم تكن المدفأة دوماً بمثل

هذا الكسل

في كانون الأول

الموقد يعتمد على الحطب

وقلبي على الحب

... وأنت؟؟

مرة أخرى

دليدار فلمنز *

ستهدر مياه سادرة عن حنيني، حنيني الذي يستيقظ دائماً كطفل في فجر العيد نعم ربما ستخلين عنه أيضاً في جسدي حيث ملينة ستقروها الغيوم عن فضاء متأخر في ذاكرتي الشيطانية، ذاكرتي التي تقف أمام مياه الصباح
ثم تسرح شعرها وتنفذ عن نفسها الغبار الأصفر كما لو أنها تقلد فيها حركات فتاة تخص الذاكرة فتاة بمشيتها في مدينة متأخرة عن هوائيات كثيرة من جديد يعلن طير الهزائم عن قيامة في قامتي الطويلة، الطويلة حتى حافظ هزيمتي الجارحة وأمامهم أسقط من قامتي على فتيات عانسات
- ربما من جديد أقع في شرك امرأة حتى وجع واضح وأيتام أفكاري يجلسون بين أشجار ذاكرتي في حديقة مجهولة تحت اطار ظلي مع امرأة منسية ربما امرأة تكون ظلالاً لأوهام مسافر وللمسافر لذة حضوره بعد عراء في ظلام الغياب المؤقت
- مرة أخرى أمام موقف -
كان المودعون يرتطمون على صدري كوردة قذيفة أو كفاشة من القبلات لفنأة ندعى كليستان/كلي/ من جديد تغالب ضحكاتي تستدرج طيوراً للأدمع من قتلي كانت في عيونهم
ربما من جديد أسقط على مقعد بقماشه القاحط وبخفية عنهم أداري أرنية بكائي
من جديد أقول ربما ستنوب عني فوضى روجي أو أنثى المياه في عزائها الأخير

مرة أخرى من جديد حين الشتاء ودعت روجي مستسلماً على أريكة لبست هواء الخريف كناية عن فراشة مقلدة في شعرك بالهواء ذاته أعلنت حروباً ضد قمرس أمطاري وضد زخات متقدمة في ماضي المؤرق
ربما كنت تؤرقين مؤخرة السماء المثقوبة بخجل عن وجهي أو تؤرقين معطف تاريخي المتروك ككلب متشرد، تاريخي هذا لذتي المقتولة فيه لذة كاعتقاد غد منهار، منهار على رأسي أو على نباتات متسلقة على أدرج القسيساء في جسدي المتسلق نحو الفضاء، الفضاء الذي يخض فيه هواء أزرق على خصرك هواء أزرق حتى السبت
أحاول بحمر سومري أن أرقد النسيان في زاوية أن أرقده على طاولة الوهم تحت لسان زائف ثم تلقي علي يا حقير سيف من شتائم ضربية وتقف مدافعا عن عصفي في قميصي المنخور بأسرار النساء أو عن أزرار
تخص فتاة سادرة عن ريحانة روجي مرة أخرى من جديد
هكذا أمام مقبرة ضحكاتي تودع يداي الباردين في المشهد بدون صرة أو حقائب، حقائق لا تسع لكثير من الشكوك والأعين المعصوبة في المعاطف، المعاطف نفسها المتروكة على مشاجب القطعية وأشياء أخرى متروكة على سطح مفصوح وكليستان ستمر علي كما المرة القادمة
* شاعر من سوريا

وستكلم عني شوارع أو عيdan متواردة
في جنة مدينة على هضاب مثورة
لشفتي سبع سنوات عجاف
وسينوب عنك أيام ظلال قضاء بطنك
سيقفون كهجارس في طواير الظلام
كما الفجر المستدرج على القرى المعطوبة
سيتظفون جميعهم كمساكين أمام بريد موتي
ليستلموا قتلى روحي مع رسائل متأخرة عني
أو عن جثتي في حدائق المدائن
ستخبرني امرأة عن الأثني القادمة
والتأخرة جدا أيضا كليستان
وكليستان القادمة إلى الموقف ذاته
القادمة بشعرها الأسود

شعرها الأسود يزخ على عتبة الهواء والغيار
- مرة أخرى من جديد جدا-
ربما سأبتدي بك حبا كما حلمي الذي،
الذي سيفوت عني في موقف الباص أيضا
وسيتركني للمستقبل الذي سيخلفني
عن العابرين على جسر فوق نهر
شاهق في رأسي الثقيل بحنان طيور
ستغزو قضاء الغابات في شعرك
قبل أن أفوت على نفسي بهيئة أمير متعب
وأشم يدك المضمومة في يدي
يدك التي تحمل لي خبايا عن أسماء
وأسماء..

وفي معصمك خرزات سوف تكون لغدي المفضوح
بيانا

أو ضد كياني في معصمك المشدود إلى وتر الماضي
بمياه مورثة أكتب قلائد مهوزة في قميصك السادر
عن حباثة سادرة في يوم بعيد
واليوم البعيد ذاته سيكون كناية

عن رياح تسلسل بيننا في آخر الوردة الأبدية
ربما من جديد سيكون أو تكوني من ورائي تشيلدين
الروابي لشيء من قهر جغرافيتي المؤقتة
هكذا يا «.....» كنت مدافعا متمرسا عن نساء من
ذرية

مضاعة أبحادها في ظل إطلالة المنتصف لحافة هذا القرن
بينما ما زالوا يتباهون بما فاتهم من ترف أجدادهم
ويلبسون «السراق» وخملة الدراق ويطلقون صحبات
الديكة على العراءات لم يعودوا يملكون منها شيئا
ونسأوهم يرتدين فساتين مشكوكة في ألوانها
يتباهين بهذا الترف الناقص الآن
والصادر عن سهول «آل الصحراء» هناك
هكذا كانوا زائلين في طواويس السنوات العابرة

بينما شبح السنوات سيجتازهم الآن
في مسيرة النهر على حقول معصوبة في عيون المتباهين
- من جديد كانت كليستان
تزهو روحها على شاكليتي
وهي قادمة إلى صدري الثالث
في مساء كالهواء ناعم
أو مع الهابطين بحبال الوهم
من الهضبة الشقراء في دهمهم الأسود
وأنا أقول من جديد «كجي»
ردي عني خيبة النساء
ردي عني هواءهم المثقوب والفاقد
ردي عن صدري المكشوف بخسارته
ردي عن نفسك فتيانا مفتولة
زنودهم في خوف واضح ومفضوح

- ربما من جديد
أشعل معهم هواء الحديقة
حتى الزهري ضد نفسي
في مساء كما الذي سيأتي في الغد

رولا حسن *

طيور السعد

ولدت
تحت برج الخسارة
طيور السعد
مرت في الفجآن
وحادث عن سمائي .

من أحببت
أهدائي للنسيان .

الأصدقاء

جفوا
تحت شمس ..
الندم .

إشارات

وحيدة

مثل

فطر

شجر الكذب

يظلل حياتي .

من مضيت إليهم
فتحوا- في وجهي-
أبواب النسيان .

كيف أبدأ

* شاعرة من سوريا

والثلاثون

تعبرني بعباتها

... مدينة

تعوي

في أزقتها الريح .

خوف

تحت شجرة الخوف

كبرنا

في العتمة

سقطنا في الحب .

أخفينا القبلات تحت الوسادة

وفي الخزائن

خبأنا المواعيد

والرائحة التي تذكر

ثمة دالية

عرشت في الظل

من الوسادة

إلى الخزائن

وأفشت

كل أسرارنا .

خوفوب

بفستانك

المشجر بالعرائش

تبدلين مشغولة

بسماءات مفتوحة .

أنت

التي اسندنا إليها

طفولة ذكرياتنا

وفي ليالي الشتاء

المزدحمة بالضجر

اقتسمنا

رغيف الخنثى .

نحن الذين كبرنا

تحت فيء نظرتك

نعرف

أي نوافذ مضية

فتحت

في عتمة إيماننا .

حصوة

من ماننا

مجرد حصوة صغيرة

تولف في دوائر .

على صفحتي

دعني ارسم وجهك .

وامطر طويلا .

انا التي

انتظرت

في بباسك .

مفاتيح اللام

ایمان ابراهیم *

، وخیر،

ساعة معلقة على حائط رمادي تنذر أمي كل لحظة ببياض كفني..
وسواد ثوبها..

و پښت،

الرنين الذي غمر روحي أخيراً
حيث هو ..
أبعث

«الفعل»

مَزْنِي كَأَخْرِ رَسَائِلِي الَّتِي لَمْ تَقْرَأْهَا حَتَّى..
وَتَأْكُدُ بَأَن أَحَدَهُمْ لَنْ يَعِيدَ مَا خَرِبْتَ..

«معرفية»

بائع الحليب وبائع الصحف وبائع الثياب المستعملة..
كلهم أدركوني على الباب..
فأصعبهم بدفاري التي ما وجدها أحد إلا وصاح:
أظنني قابلتهم من قبل

لقاء

المرآة....

واقفة أمامها بكل خوفاً تمنحني غبطة أخيرة حين أقرر
الانسحاب من أمامها..

• سکر •

أعجب الشاي ولا أحسّيه حين المساءات التي لا تغيب فيها الشمس بل السكر..

• «تفاح»

فطيرة تقاح ساخنة تحرق لساني وأنسى الألم كل مرة تخرج بها من الفرن..
أمي ومن خبزها في تنور لا يرحم أغضبها وأخبرها كل مرة حرارة تختبر جلدي ولساني..
أمي تحتملني وأنا ألتهم الفطيرة المسكينة..

«بغل» *

تبرع بكل مبدء ضفدع بايذائي ..
متى يدرك هذا الأحمق أنني لا أحتاج كرمه؟؟

★ شاعرة من سوريا

• مفتاح •

من أجل كل الخطائين ..
ومن أجل برقة عاطفتي للمطلق والمغلق .. أكسر صندوق ولهي
وأبقى عارية حتى من مفتاح ..

• بقرة،

ذات صباح ..فتح أبي قصصى الصلري ليجد به قلبا خاويا وحليبا
كامل الدم
اطمان أبى لأنه عرف كيف يروضنى ..

• از دحام،

أيتها العالم
اخضعني
اختصر أو جاعني.. أو وزعها على الفارغين لئلا
مكتظة..

١٠٠٠

حاول أن تقدم لي القهوة مع التسمية حرة .. إن لم تستطع فمع
نظرة اليفة.. أو بعض عاطفة وإن فشلت فبلا أي قهوة..
كيلا أفقد مدعني باحتسانها..

• کافیہ •

لا أعرف شيئاً..

لا نفساً طويلاً في الكتابة ولا في إتمام كتاب
ما زلت أجهل مواعيد الحافلة التي تقل طفلي لدرسته..
الثامنة إلا ربعا أم الثامنة والربع؟

لأدرك إحساسه «طفلي» وأنا أعانقه مرتين في اليوم وأقبله مائة مرة وأساعده في ارتداء ثيابه والتخلص منها خمس مرات في اليوم وأكثر..

أقف على باب غرفته مغمسة بكل غبار طفولتي وأسرح: هل
 يمين علي أن أفعل كل هذا وحيدة دون أن يفسلني من كل
 هذا الغبار؟؟ دون أن يشاركني في اتخاذ قرار بعينه؟؟
 أسارع في لم فكرة من هنا وهناك.. وكلا تبيخ قصائدني
 أكفها على ورق ملون يشبه أحلام طفلي
 ماذا أفعل في آخر الليل ونفسه يصني متراقص مع صوت بري،
 غنه أعودني على الزرقة حتى لو كان على ورقة..



يوم خاص

الفريده يلينك

مقدمة

الفريده يلينك لم تُعرف كروائية إلا مؤخراً، أي بُعيد نيلها جائزة نوبل للأدب لعام ٢٠٠٤؛ يكاد القارئ العربي يجهل كل شيء عنها (ولا بد أن أعمالها، القليلة، هي اليوم في طريقها إلى ترجمات عربية تليق بها)، سوى أنها كاتبة، على حدة، لا تحظى، في بلدها النمسا، بكثير من الود أو الإقبال على قراءة أعمالها، لجرأتها غير المسبوقة في انتقاد البلد الذي تنتمي إليه، ولشكوك، سعت هي نفسها إلى إشاعتها، في أنها، كوالديها، مصابة بالجنون أو موشكة عليه. لدى قراءة يلينك يتسأل إلينا شعورٌ قلماً انتابنا من قبل، يدعونا إلى القلق الذي يربطنا إلى أعماق السؤال الذي طالما حيرنا: هل نحن حقاً أمام اللغز الخالص لأدب الذات، أم هي خدعة الكبار دائماً، أمثال الفريده يلينك، الذين يبرعون في مزج المتعة المفردة بالقلق المفرد؟

في ما يلي ترجمة نصٍّ للمكاتبة النمساوية يلينك أثرنا، في اختياره، ألا يكون مجتزأً من رواية، سوف تجد طريقها بالتأكيد، وفي القريب العاجل، إلى القارئ العربي، بل انتقينا من بين النصوص غير المنشورة بعد في كتاب للمؤلفة، عله يسلط ضوءاً مختلفاً على كتابتها وعلى حياتها.

هذا النص كتبه يلينك منذ عشر سنوات خصيصاً لمجلة «لونغويل أسبرفاتور» الأسبوعية الفرنسية بمناسبة انقضاء ثلاثين عاماً على صدورها، ثم أعيد نشره في المجلة نفسها عدة نيل الفريده يلينك جائزة نوبل لهذا العام.

ب. ح.

تقديم وترجمة بسام حجار *

لينتس - ٢٩ نيسان/ أبريل ١٩٩٤. إنه يومٌ من تلك الأيام التي يبتاع فيها المرء نفسه كتذكّار، ولكنّه، في آخر الأمر، لا يستطيع أن يضع هذا التذكّار في أي مكان: ذلك أن ما يُسمّى للتو سرعان ما يزول، وما يُسمّى استدلالاً يولد شيئاً آخر ليس هو ما كان شيئاً آخر يولد من الكتابة، لكي يُتاح لنا النظر في ما انقضى: على ظاهر بطاقة بريدية مكتوبة بخط اليد لنُصبح بها أو نُمسي ولا حاجة للنهار بها لكي يكون مرّة أخرى عرضةً للتأمّل. ذلك النهار الذي نستقيقه في ذاكرتنا لكي يُجيبنا ربّما، يستحيل شيئاً آخر، يتخذ شكلاً محدّداً يُصاحبنا ولا نقوى على النجاة منه. وينبغي لنا أن ننتظر نهراً آخر، ربّما الغد، لكي نغدو في حال مغايرة.

استيقظ مستلقيةً على ظهري في لينتس، وإذا برأسي يهتاج كأنّه أحد جمهور المشجّعين الذين يصرون على الاحتفال بفريقهم وحيدٍ وسط الملعب مُستلقية في غرفة فندق وصداع الشقيقة يُصدّع رأسي فأفرغ ذاتي كما يُفرغ مستوعب نفايات. أمس

* شاعر ومترجم من لينتس

المحصنة). هنا إذا قصد السيد الوافد من براوانو الألمان الذين قدروه، هم، حق قدره، ولم ينقض وقت طويل طبعاً حتى حذونا، نحن النمساويين، حذوه، ما دام قد تعلم كل شيء على أيدينا، وأول ما تعلمه هو الظهور بمظهر لم يكن يوماً لنا. «في لينتس بداية كل شيء»، هذا ما يردده الناس هنا. ففي هذه المدينة، مهد الاشتراكية الديموقراطية النمساوية، لم يبق شيء مما سبق. لم يبق سوى ربح النهاية، أقول الصناعة المؤتممة والوعي العمالي، البارز جداً في هذا القطاع. ونزعة الانتماء الجرمانى، هذه الخيطية المحببة لدى النمساويين، تتبدى، علانية، في العروض المسرحية، تتخطى المضائق والمعابر إلى كارنثيا حيث يتلفها فتيان ذوو أسنان لامعة. ولكن إذا فتحو الأصدقاء سقطت منها خناجر.

أطلب طعام الغطور إلى الغرفة، راجية أن يزول الألم، ولكنه لا يزول، فلدى كل إيماءة أو حركة مني تتلاطم في جمجمتي ودماعي مياه الغسيل الآسنة، وكزورق يطفو الألم على صفحاتها. بواور غثيان، ليس بالأمر الخطير، إن لطالما خُبرْتُ مثيله، لا يبدو جسدي مُطعماً عندما أتحرك ولو قليلاً، أو أنه ينصاع بعد لأي، فلا أقوى على تلبيه تماماً ولما أشاء. أستدير متلفتةً بحثاً عنه، فأجده بجوارى، طَوْفاً مترنحاً ينبغي لي أن أمطيه وإلا وقعت خارج ذاتي، في الخضم الذي أتخول لونه الزاهي: أخضر الأكواريوم. في المحطة ابتاع الصحف (كل هذا من أجل نص لمجلة «الابسرفاتور»). يصل القطار وهناك جالسة في مقصورة في إحدى عرباته؛ وسوف نرى إذا كنت ساجد هنا ما يسليكم. ما يثير اهتمامي أولاً، أنا المشغوفة بقصص الجرائم والمحاكمات الكبرى، هي محاكمة جاك أونتريفير المتهم بقتل إحدى عشرة امرأة، هن مومسات، على أثر إطلاق سراحه المشروط الذي ناضل للحصول عليه عدد كبير من زملائي (وأنا معهم، عبر التماسات عفو، وعرائض، وسواها:

وصلت إلى لينتس لأشهد افتتاح عروض إحدى مسرحياتي «في بلاد الغمام». العرض الذي قدمته فرقة مسرحية من الممثلين الشبان، كان ناجحاً (وهذا لعمرى حدث نادر). لقد مكثت وإقفه - كجميع الحاضرين! - ساعة ونصف الساعة على منصة مشرفة على خشبة المسرح حيث سيارة «عسوقة» تلتف من جوفها أناساً كانوا يستخرجون تراباً من حقائب اليد التي يحملونها، وأبواقاً مترددة وسواها، ويرمون بها أرضاً. طبعاً سهر الجميع حتى ساعة متأخرة، وأنا لست معتادة على السهر. ففي العادة أنام باكراً لكي أبدأ بعملتي عند الساعة صباحاً. وحتى قبل ذلك في أيام الصيف. لكن الأمور تختلف خلال أسفاري، إذ تتضافر عوامل الضيق والتوتر وقلة النوم وعلتي المهينة اللعينة (فقد أتفت فقرات غثقي لغرط انكبابي على أوراقى المخطوطة إلى يسار الكمبيوتر، وذات يوم سوف تسبب لي هذه المهنة إعاقة مزمنة) فتسبب لي نوبات صداع مريعة. وبما أنني لا أسافر إلا فيما ندر، بل لا أسافر إطلاقاً، لطالما كان حلولي في بيئة غريبة سبباً لاضطرابي وشعوري بالضيق. لينتس، عاصمة النمسا الداخلية، تبعد ساعتين بالقطار إلى غرب فيينا. وفي تلك المنطقة أقيمت فيما مضى مصانع هرمان غورنغ. وفيها توجد اليوم مصانع «فوست» المؤتممة جزئياً، وفيها أيضاً، على ضفة الدانوب، على ضفة نهرها، كان أحد الوافدين إليها من براوانو يحلم، سعيماً منه لجعل لينتس عاصمة الرابع، بأن يشيد قلعة من الإسمنت أشبه بالصروح العظيمة، على طراز ريفنشال. (...)

كل المدن المتوسطة متشابهة، سوى أن نهرًا يجري في هذه المدينة أقيمت فوقه جسور وخطوط للسكة الحديد. نهر كانت مياهه لتودي، عاجلاً أو آجلاً، بئس الفوهرر المحصنة كما قد تودي بعربة مخيمين على ضفافها، ولتفتحت العيون على المسلسلات التلفزيونية (ديناميت لكاتدرائيات النازية حجراتها



من أعمال ألفريده بلينك

«الرجل الغُقل» لروبير موزيل. مما لا شك فيه أن موزيل استلهم نموذجاً تاريخياً، لكنه يرى في موسبروغر ضحية - ممسوخة - لأشكال العنف المروعة (وهذه الأجزاء هي أفضل ما كتبه موزيل بهذا الشأن). في حالة أونترفير لا نشعر بأننا إزاء ضحية، فهو مهيم على كل شيء وعلى الجميع، كان يدير السجن بأكمله، وهو قادر أيضاً، وأنا موقنة من ذلك تماماً، على قيادة الدولة وأن يخوض هذه المحاكمة حتى النهاية بيسر وبراعة كأنه يدير دكاناً لبيع السجائر. إنه إذا شخص قادر على تملك أي شيء، لكنه في الوقت نفسه، من يدري، موسبروغر أحد الشهود، وهي امرأة متوسّلة السن، تقدّم له كيساً من الهلاستيك الأصفر مليئاً بالهدايا لا يحقّ له أن يقبله، إذ يحظر القاضي عليه أن يقبله. وكانت هذه المرأة نفسها قد أهدته في الماضي خاتماً شاهدها فيما بعد في إصبع بيانكا «فتاة مشيقة»، عشيقته عشيقها السابق. الآن، خلال الجلسة تسأل عشيقها السابق، وهي تنظر إليه راجية متوسّلة: «هذا صحيح، أليس كذلك يا جاك؟»، بينما يكتفي هو بهزّ

خمس دقائق من العمل من أجل راحة الضمير، حيث يتطلب عادة ساعات طويلة من العمل الدؤوب). لا أدلة تثبت هذا الاتهام، لا شيء سوى أدلة ظرفية تقتصر، حرفياً، على شعرة واحدة تم العثور عليها. أقرأ بنهم كل المقالات التي تناولت هذه المسألة وأقرر الذهاب إلى غراتس حيث تجري المحاكمة. ولكن هنا، في هذا القطار الذاهب إلى فيينا، ليس ببدي حيلة، لأن المقالات التالية لن تنشر إلا في الطبقات التي ستصدر صباح الغد، فاليوم هو يوم المرافعات، وينبغي التريث حتى الغد. وبينما أوصل رحلتي الرجّاحة، يمثل الشهود أمام القاضي، ويشيرون بأصابع الاتهام إلى هذا الرجل، الرجل الذي لا وجود له إلا كسراب في حياة عدد لا يحصى من النساء (لا، ليس ما لا يحصى من النساء، فهو لم يُطلق سراجه إلا منذ عامين ولم يعرف منهن سوى ستيّن)، إنه رجل غير موجود إذاً إلا نسخة سلبية من وحدته القادرات على جعلها صورة، لكنه، مع ذلك، وبوصفه وعاء وصفحة انعكاس فارغة لتطلّعات ورغبات هؤلاء النساء، يضطلع بدور ثان، يمكن وصفه بالشيطاني: فبالعكس، إنه - هو الرجل الذي صار في السجن مؤلفاً ويعبّر، بما هو كذلك، عما هو خايف به - المحور الذي تدور حوله هؤلاء النساء جميعاً. وعلى نحو ما إنهنّ لا يحيين - أو من تبدي منهنّ اهتماماً به على الأقل - إلا من خلاله، كما أنه، هو، لا يتخذ هيئته النهائية إلا عبر وعيّه. هو، «الك»، السّاح سابقاً (بعد أن عذب فتاة حتى الموت) حكم عليه بالسجن المؤبد، ثم أفرج عنه، بمضي خمسة عشر عاماً، لقاء وعِد بالعودة طوعاً إلى السجن، هو، جاك، يزداد قوّة ويأساً أكثر بكثير مما تكتسبه أجساد النساء المحيطة به. ولعلّ في هذا يمكن الغرض من هذا الجانب من المحاكمة: تحديد الأطر، ورسم الترخوم. لا بدّ لي من قراءة ثانية، متأنية، للأجزاء الخاصّة بموسبروغر في (رواية)

إلى اليمين وإلى اليسار، هاربة، في عيني، فلا جديد في ذلك. داخل جمجمتي منظر أعرفه، بالتأكيد، ولا أربح في أن أراه كثيراً.

نصل إلى هوتلدورف، صاحبتني التي تقع غربي فيينا، المنزلية بين هضاب فاينرفالد. لحسن طالعي يتوقّف القطار فيها، ثم سيارة أجرة تقلّني إلى منزلي في غضون خمس دقائق. كعادتها تؤدّ أمني أن أحكي لها، بالتفصيل الممل، ما جرى أثناء العرض وقبله وبعده، فلا أقوى على السرد طويلاً وأكتفي بأخبار موجزة ومتفرقة، تُشفيق لحالي، قليقة، فأطمئنها، ليس بالأمر المهم، فلا حاجة بي لغير الاستلقاء على ظهري. يوم ٢٩ نيسان/أبريل هو يوم ربيعي مشرق، أؤكد لكم، فقد حرصت أن يكون كذلك. كذلك، أستلقي على كرسيّ طويل. ينهال عليّ الأخضر بزوهه من كلّ صوب، وينتشر ويغلّطني ويتسلّل حتّى عبر أجفاني المطبقة. كأنّ الشمس والأوراق والأعشاب تدخل إلى جمجمتي راميةً بنظرات مرورية الوحش الذي استقرّ فيها منذ بعض الوقت. وما هي تُخرجُ شطائرها مخلّقةً على الأرض قشور الفاكهة والبيض والورق المشبع بالدهون. أمّا أنا فأقف بجانبني، وفي تجويفي الدماغي أمني نفسي باليقين بأنّ «الطبيعة جميلة، من دون أن تجمل نفسها»، غير أنّ الأمر ليس مماثلاً في شخصي أنا، فأبذل جهدي، بقليل من المساحيق وحمرة الشفاه؛ وإذا أستعيد كلّ أوصاف الطبيعة المتوفرة، أقول في سري، أن زادي قد نفذ. فانا أضيق بترك الأشياء الضئيلة التي تثبت وتستأثر باهتمام البستاني. كما في المسلسلات التي يبنّيها التلفزيون، أتشوّق لاكتشاف المذنب. فيما أن تكون الأشياء محسوبة بيسر فلا تشويق؛ وإما أن تكون مفاجئة. فلا أدري ما قد أصنعه بما هو طبيعة، كما هو. كما لا أدري لم لا يعترف الألمان بأنّ المرء ألماني إلا إذا ترعرع على أرضهم، إلا إذا خرج، حرفياً، من ترابهم الوطني.

رأسه، والتبسّم وتدوين الملاحظات. ولكن هل هو يدوّن حقاً ما يبدو له مهماً لسير محاكمته، أم أنه يتشبّه بهذا الشاغل الذي بات، هو وحده، القادر على إرضاء أناه الطموح، أو، لكي أعبر بنحو أقلّ سلبية، الذي بات هو وحده القادر على منحه ديمومة، واليقين بأنّه (موجود) ههنا، وبأنّه يقف على أرضية صلبة. وله أناه الخاص؟ مع ذلك، عبر الكتابة، إلى الكتابة، وبرغم كونه متهماً ما هو يصدّ المرأة التي تتوسّل إليه، ويحقرها رافضاً الإدلاء بأي توضيح. ذلك أنه يحتفظ بالوضوح لنفسه. ومن خلال الكتابة يضع نفسه في مكانة أرقى من مكانة هذه المرأة، ذروة الكبرياء الذي عوض رفع جانبي من الحجاب يزيد الظلام ظلاماً. «القاتل، أمل النساء»، عنوان مسرحية للرسام أوسكار كوكوشكا. لم شعرت أولئك النساء أنهن منجذبات إليه إلى ذاك الحد؟ لم دائماً يجذبن؟ فما أن تنفصل عنه إحداهن، وتتخلّى عنه، تكون الأخرى في الانتظار، ساعية للتشبيث به أو الأخرى مساندته. أنا نفسي أتلقى باستمرار رسائل من نساء من مختلف الأعمار ساعيات إلى إنشاء لجان تضامن معه. من أين له ذلك؟ تفسّر الجاذبية التي يمارسها المجرمون على النساء بالكراهية التي قد تكنها هؤلاء على النساء الأخريات، أو الأخرى بالكراهية التي تكنها النساء لأنفسهن. أمّا أنا فأمول إلى الاعتقاد أن النساء المرغبات على التحول إلى موضوع للرغبة بدل أن يشعرن، هنّ، بالرغبة، قد يستسلمن من دون خشية للشعور بالرغبة حيال سجين، أو معتقل. والحقيقة أن هذه الرغبة لن تكون قابلة للتحقق وتبقى بلا تبعات. لكنّها تقتمح للحيلة، وتصلو وتجوّل، قبل أن تنسحب. حيال ذلك يسود الجمع الذهول، وتبدأ الكشافات بحثها، وينجو الجسد مرّة أخرى. فالجسد لا يعرف غفراناً آخر. وإلا القتل. أبحت لرأسي عن وضعية تلطف من عويله. القطار يسير وفق وجهته، بحسب طريقه، وضفاف المناظر

٢- أرض الله

حين تنهائي إلى سمع الصغير، صوت أبيه وهو يجادل تاجرا كبيرا لشراء قطعة أرض من هذا الأخير، فإن الصغير ابن السادسة، لم يدرك ما سمع، بل إنّه لم يصدق. لم يتخلل الأمر كدعابة، فقد كان التاجر متجهما، والأب جادا جدا. على أن ذلك لم يضع حدا لدهشة الصغير، فكيف للأرض التي يمشي عليها الناس وتذب عليها الحيوانات وتعبرها السيارات والدراجات أن تباع. وكيف للقراب الذي لا يساري شيئا لأنه تراب، أن يباع ويشتري ؟

لقد بدا الأمر لغزا من الألغاز، وعليه وعلى الصغير أن يتقدم في العمر، كي يتمكن من إدراك سر هذا اللغز، وبما يضيف دافعا جديدا للطفل كي يمشو ويكبر بسرعة، فلا تظل الأنفاز عصية على إدراكه.

وقد مضى الزمن بطيئا وسريعا، نعم فيه الطفل الذي أصبح فتى بقطعة الأرض التي اشتراها أبوه، والتي تحولت إلى بستان لأشجار الفاكهة، ولنباتات ومزروعات وأعشاب يجهل بعض اسمائها، دون أن يقلل ذلك من تعلقه بها، كما غاص مرات في طين البستان، ويخيط في عثمته وانتش بإشراف الشمس عليه، وطارد بين انصائه قططا وحملاتا وضفادع وجنادب، كما طارده أشباح ومصادف على أديمه هوام وحشرات وزواحف بلا عدد، إلى أن فارق بيت الأهل وبستان العائلة، وأنشأ عائلته الخاصة به في شفق سكنية عالية كثر فيها الأبواب والجدران. وما أن تقدم به العمر، وامكنه الأول مرة ويشق النفس شراء قطعة أرض صغيرة، اصغر بكثير من تلك التي اشتراها أبوه قبل خمسين عاما في في مدينته الأولى (أريحا) فقد استشعر وتذكروا أنه إنما يتقمص هذه المرة وبصورة من الصور دور أبيه، وبعد أن دار الزمن دورته ولم يكن هناك ابن في السادسة أو حولها ليشهد على تتابع الأديوار وتقلبها إذ أن اصغر أبنائه فارق سن الطفولة

غير أن الصغير القابع في نفسه، عاود في هذه المناسبة، ترديد سؤاله القديم : فما دام أن الله قد خلق السماء والأرض، وما دام أن السماء لا تباع ولا تشتري، فكيف يصح إذن بيع وشراء أرض الله ؟ حتى أنه شعر في نفسه، رغم ما في الأمر من غرابة شديدة، أنه بإقدامه على فعلته هذه، إنما يرتكب ما يشبه التجديف، إذ يقتطع جزءا من أرض الله لذات نفسه. لكنه لم يبع بذلك للباطل، الذي أتفق أنه رجل ملتح شديد التدين، يؤمن بأن الحلال بين والحرام بين.

١- نعاس

استيقظ سليمان بصعوبة بالغة، كما في كل صباح على نداءات زوجته له، ويدت عليه كما في كل يوم، علامات الذهول والحدق، لكونه مضطرا مرة أخرى للاستيقاظ ومع ذلك فقد منحه النهار الذي مأل الفرفة، الشعور بقدر من الرغبة في الحياة والتصال مع نفسه، بما في ذلك مع الوظيفة. لقد مضى عليه في عمله أزيد من عشرين سنة، دون أن يبذل هذا الزمن الطويل، من إحساسه بالانفصال عن وظيفته كمسؤول إداري في البلدية متوسط الدرجة، لا تنقصه المهابة والاحترام.

وكما هو برنامج كل صباح في نحو الثامنة، فقد دلف إلى الحمام وتأخرا كماداته وقد سار نفسه هناك، بانها ليست الوظيفة التي تجعل نفسه مظلمة، فهناك «أشياء» أخرى، لكن طبيعة الكتوم منعه حتى من البوح لنفسه بتلك «الأشياء».

ثم اغتسل، وأدى الواجب الثقيل بحلاقة منهمة وتعطر وارتيدي لهذا اليوم السبت ملاس غير التي ارتداها طيلة الأسبوع الذي مضى، وأقبل على وجبة الفطور البسيطة بشهية، فقد بدأ ينشط تحت ضغط الوقت القصير المتبقي، واستعدادا للمفارقة جلس قبالة التلفزيون شارد الذهن وخيالات النوم لا تفارق ذهنه، وبدأ في تناول الشاي وتدخين السجارة الأولى، التي يمتعه إغراؤها من الإقلاق عن التفتيش، ولم يلبث أن أشعل ثانية، بيد أنها أخذت تحترق ببطء في المنفضة.

زوجته في المطبخ المجاور والمنهمكة آنذاك في غسل أطباق الفطور، جعلت تذكروا بأنه تأخر أكثر من المعتاد، وحسن به المفارقة قبل أن يشدد زحاما حركة السير ويخضع هنيهات ويخضع مألوف ومتعمد للنفس، فكرت الزوجة أن النعاس غالبه وعاود النوم، رغم أنه لا يفغ عادة إلا على سريريه، وذلك قبل أن توقظه صرختها التي نددت عنها، على الحقيقة.

والآن وبعد مضي قرابة ستة على ما حدث، فإنه يعترها وهي تزوره من وقت إلى آخر، في المناسبات التي تخصه وتلك التي تميمها. يعترها شعور بأن النعاس قد غلبه حقا، والفرق أنه لم يعد عرضة للإحاجا عليه بالاستيقاظ

غير أن العدوى بدأت تنتقل إلى الأرملة الأرعينة، التي لم تنجب أبناء والتي سبق لها أن تخلت عن الوظيفة، إذ أخذت تنتابها نوبات مفاجئة من النعاس تغير حيرتها فهل تغتبط لأن الأمر قد يتهيأ بها للذهاب إليه «هناك» ولاقاة الرجل الوحيد، الذي عرفته وملا عليها حياتها والتي أمضها الشوق إليه، أم عليها أن تتكدر وتتطور، مخافة أن تفارق الحياة فجأة، مثله، ودون أن يدري؟

* قاص وباحث من الأردن

قاسم حول *

الحذاء بالتناوب بين قدمه اليمين واليسار. شاهد كتلة من الضوء تتماوج أمام عينيه. أدرك أنه على وشك الوصول إلى مبنى الألنيوم. كانت الشمس تنعكس بوهجها على ذلك المبنى الفضّي الخرافي الحجم. شعر بالراحة. كان أكثر ما يحتاج إليه قدحا من الماء البارد أو ربما قدحين سيطلب منهم ذلك وسيقدمون له قدحا من الماء وربما قدحين فهم قوم كرماء على حد علمه.

وقف أمام كتلة الألنيوم المستطيلة الشاهقة. رفع رأسه إلى أعلى البناية فوجدها صاعدة نحو السماء تكاد أن تكون نهايتها متلاشية من شدة الارتفاع. وعندما أعاد رأسه إلى مكانه شعر بالدوار ليس ثمة ما يوحى بأن المبنى مكون من عدة طوابق. هو بناء شاهق فحسب. لا بد وأن يكون هائلا مهولا من الداخل. أما من الخارج فهو جدار أملس شاهق وطويل. وقف في أول المبنى وبدأ يتلمس الجدار ويدفع فيه عسى أن يفتح الباب. تماما مثل ما قالوا له لا يوجد ما يشير إلى وجود باب. سوف لن تجد مقبضا لباب ولا حتى فتحة لمفتاح توحي بوجود الباب. عليك فقط أن تجرب حظك وتظل تضغط على الألنيوم حتى ينفتح أمامك منفذ. ذلك هو الباب. بدأ يمشي الهويئا ويدفع بهده جدار الألنيوم ويمشي ويمشي. استغرق ساعة أو أكثر بقليل ولم يعثر على باب. إنتهى الجدار الأول. استدار باتجاه جدار العمق وصار يتلمس الألنيوم ويدفع به وهو يمشي الهويئا فلم يعثر على باب. أخذ قسطا من الراحة. أحس بأن لسانه يلتصق بلهاته حيث شعر بجفاف كامل في فمه. مبنى الألنيوم كان يسقط وهجا حارا عليه. قبل أن يواصل بحثه عن الباب كان بحاجة إلى استراحة حقيقية في مكان ظليل. مبنى الألنيوم يمتد لمسافة طويلة فصار يركض مسرعا حول المبنى يبحث عن الظل في أحد جوانبه فصار يلهث وهو يركض. إنتهى المسافة الأولى ثم ركض يمينا واستدار يمينا ثم يميناً مرة ثالثة حتى عاد إلى المكان الذي انطلق منه دون أن يجد ظلا. رفع رأسه إلى السماء فشاهد

! أخاف من العقاب لكثير ما عوقبت

قالوا له. ثم تذهب إلى شارع البورصة على مسافة عدة كيلومترات من هنا. ستجد بناية لمساء كبيرة جدا وشاهقة جدا مبنية من الألنيوم ليس فيها شبابيك وليس من السهل أن تجد الباب. عليك أن تتلمس الألنيوم وتدفع ببديك حتى ينفتح أمامك منفذ .. ذلك هو الباب. ثم تدخل.

لم يكن يده ملف ولا ورقة تحتاج إلى ختم. وليس في مخيلته موضوع ما ولكنه يشعر بطريقة أو بأخرى أنه محكوم عليه بالذهاب إلى هذا المبنى والدخول فيه لسبب لا يعرفه

مشى عدة كيلومترات وتعبد وأحس بالعطش. توجه نحو كشك لببيع المربطات وعليه إعلان عن الكوكا كولا فشاهده مغلقا. سار في الطريق الطويل. كان الشارع معبدا بالأسفلت والرمل ينساب عليه مثل زبد البحر عندما ينساب على الساحل. عطش فسمع هو وحده عطسته وضحك. بحث عن قطعة من الكليتكس لممسح أنفه فلم يجد في جيبه علبة الكليتكس فمسح أنفه في طرف قميصه. دمت عيناه من وهج الشمس والغبار.

السيارات تصطف عند رصيفي الشارع. سهارات حديثة جدا ومن أشهر الشركات المنتجة لهذا النوع من الزواحف. ولكن لا أحد في داخلها ولا أحد في الشارع. كان وحده يمشي. يسمع وقع أقدامه. طق طق طق طق. وصار يردد مع الصوت طق طق طق طق .. يريد أن يطرد الوحشة عن نفسه. شعر بالملل من ترديد صوت الحذاء ولكنه لا يستطيع سوى أن يستجيب للصوت ويتناغم معه. قرر التخلص من الإيقاع الرتيب لحذائه على إسفلت الشارع. نزع الحذاء وأمسكه وصار يمشي حافيا. أحس بلسعة الإسفلت الحارة والرمل المتساقط فوقه. لبس فردة حذاء واحدة ومسك الأخرى بيده وصار يمشي كمن يعرج. ساعده ذلك بالتخلص من سخونة الشارع ومن الإيقاع الرتيب في نفس الوقت. صار يساعد قدمه بتغيير فردة

* سينمائي وكاتب فيقيم في هولندا

البحث عن الباب. أخاف مفارقة هذا المكان فيضيع مني مكان الباب ولا أعثر عليه ثانية. وقف . بدأ يدفع الباب بكلتا يديه ويحركه وكان الجدار يتحرك بمساحة تقدر بمساحة باب صغير. هو الباب بالتأكيد. هل أدفعه بقوة، هل أرمي بجسدي عليه. أخشى أن ينكسر الباب أو يتلف. أخاف من العقاب لكثرة ما عوقبت.

هبت ما تشبه العاصفة. أشبه بتيار هواء قوي. هواء ساخن لافح يجمع الرمل والنفايات ويرفعها بشكل مخروطي في الفضاء ثم يتبدد وتتلاشى. صوت الريح يدوي. الريح تدفع بالسيارات الحديثة وتهتز جميعها. لأول مرة يشاهد سيارة مرسيدس سوداء تتحرك وكأنها ترقص. تسلي بحركتها للحظات ثم أدرك تفاهة هذه التسلية وهو في موقفه الصعب هذا. لم تكن سوى لحظة عبث غير واعية مرت عليه وهو يرى السيارة السوداء وكأنها تهز رديفها. ازداد صرير الريح. ابتعد عن الباب تاركاً الريح تعذب به. بدأ الباب يطقق وتأكد بما لا يقبل مجالا للشك إن هذه المساحة التي يقف إلى جانبها على جدار الألمنيوم ليست سوى الباب. ابتعد قليلا عن الباب وصار يتطلع إليه وهو يهتز من شدة الريح. ازدادات الريح شدة وفجأة انفثح الباب . وضع يديه على الباب خشية أن ينغلق حيث من شدة الريح اندفع الباب نحو الداخل ثم عاد بقوة نحو الخارج، فذلف مسرعا واصطفق الباب منغلقا. وجد نفسه داخل مبنى الألمنيوم. أحس بهواء بارد منعش. لا أحد سوى صوت مكيفات الهواء في كل مكان ولكنه صوت يأتي بنعومة فائقة. كان الهواء باردا حتى نسي أنه عطشان. المبنى فارغ تماما لا شيء .. لا شيء على الإطلاق. أرض المبنى ترابية. مشى . سمع حركة في زاوية المبنى الشاسع. تقدم نحو الصوت .. صوت أشبه بالحركة ... لم يكن ثمة ضوء كاف. أحس أنه يمشي بفردة حذاء واحدة على التراب. كان قد نسي الفردة الثانية خارج المبنى. لم تكن الأرض الترابية ساخنة. كانت باردة فنزع فردة الحذاء من قدمه اليمين ورماها فاصطدمت بجدار الألمنيوم وأخرجت صدى. تقدم حافيا على التراب متجها بهدوء نحو مصدر الحركة ولم ير شيئا.

الشمس عمودية تلقي بضوئها فوق المبنى ولا ظلال على الأرض. أحس بالعطش أكثر. لم يكن في منام. كل ما حوله واقع وواقعي تماما. السيارات الحديثة حقيقية وتمتد لمسافات طويلة أمامه ولا أحد فيها كما لم ير أحدا في الشوارع المحيطة. كان بحاجة إلى الماء فهو يخشى أن يموت من شدة العطش. فكر مليا وقال مع نفسه لا بد من وجود الباب وفصل أن لا يضيع الوقت سدى فيموت عطشا. عليه أن يواصل تلمس الجدران ويدفع بها حتى ينفثح باب الفرج وعندما سيدخل لا بد سيجد ماء يروي به عطشه. واصل مساره وصار يتلمس جدار الألمنيوم الثالث ويدفع بيده الجدار وكان حارا. صار يعشي الهويما ويمشي. ثم أخذ يسرع في المشي حتى يكسب الوقت للوصول إلى مدخل المبنى. انتهى الجدار الثالث ولم يلمس بابا. بقي جدار واحد. اصبر فلا بد أن يفتح باب الفرج وتدخل المبنى وتنجز المهمة التي جئت من أجلها والتي لا تعرفها أصلا. شعر بالتعب. أدار ظهره إلى الجدار الرابع وبدأ يمشي ويدفع بكلتا يديه على الجدار الأملس الصار. لاحظ أنه سيوصل إلى نهاية الجدار. ليس من المعقول أن لا يكون ثمة باب. بعدها سيموت بالتأكيد في حال بقي خارجا ولا يعثر على الباب. لا توجد فرصة للرجوع من حيث أتى. الطرق خالية وخاوية وهو عطشان، ولا شيء سوى سيارات حديثة تصطف وتصطف على مرمى البصر وأكثر ولا أحد فيها ولا حولها. لم تبق سوى بضعة أمتار وينتهي الجدار الرابع. قبل أن يصل إلى نهاية الجدار أحس تغلخلا فيه. انبسطت أسارير وجهه حتى أنه نسي العطش وشعر كأنه شرب ماء باردا أو هو على وشك الحصول على قدح من الماء البارد. ربما قدحين. توقف لحظة. حرك الجدار. الجدار يطقق وكأن المزلاج مغفل من الداخل. أراد أن ينادي أحدا بالإسم .. ولكن ينادي باسم من. فقدر أن يصيح بإسمه. فصاح إسمه بصوت عال، وناداه الصدى بين السيارات المصطفة .. وتلاشى الصوت.

جلس قرب الباب المفترض وبدأ يبكي بصمت. قال مع نفسه ربما لا يكون هذا هو المدخل فربما ثمة باب آخر. لا بد وأن يكون ثمة باب آخر غير هذا الباب المغلق. لكنني دفعت كل الجدران ولم يكن ثمة باب. أخشى أن أعاد

حكاية السنوات العشرين

كمال العيادي *

— شجر الذواقيس.

ولكنهم مقابل ذلك فتحوه للزّوار، تاركين لهم الحقّ
في اقتناء أصابع من الطباشير بسعر خياليّ لخريشة
أسمائهم على الجدران الداكنة.

أنا لم أكتب اسمي على الجدران. ولم أقتن طباشير.
اقتناعاً منيّ بأنه لا يجوز لطالب مقيم بموسكو أن
يشترى إصبع طباشير بثلاثين روبل. ولكننيّ يا
سيّدي أخذت معي كلّ الجدران والمدرج. وقطّعت
الفשב دون أن أقصد نقوشه. ولقد أحببت —
بولفاكوف — بعدها وأسكنته بيته ثانية بعد أن
أعدت طلابه من جديد.

هي عشرون سنة، مضت الآن، قرأت لك فيها بعض
الشذرات من هنا وهناك. ومن حسن حظي أنني
قرأتها في حضرة زمن، لم تعد فيه أنت نفس أستاذ
حصّة العربية التي كان عليّ حضورها، كما أنني لم
أعد منبهاً بطلاسم القبروان، وأحاجي الزوايا.

قرأتها في زمن، كنت مضطراً فيه لرسم دائرة بقلم
الرصاص لأحدَ لصديقاتي المفتونات بالشمس،
موقع البلاد...بلاديّ التي يلفها البحر من جهتين
والصحراء من جهتين.

قرأت قصائدك بموسكو يا سيّدي، وأعدتها بمصر،
وحفظتها بأمانيا. واقتنعت بأنك لم تزرع كلّ تلك
التّخيل إلا من أجل إحراق جذوعه فيما بعد.

لوتك ينيّ يا سيّدي، وشارك قطافها الخريف...فهل
أخذتني تابعا أنشي بك عند الخلفاء والحكام؟

أشدّ على يدك...وأنت تصبر عن سذاجة (... التي لم
ترث عن أجدادها العظام سوى الرّغبة في الإيذاء.

أشدّ على يدك...وأنت تفتح باب التّوبة للعبارة

أستاذي وصديقي: الشاعر منصف الوهاجي.

كان ينبغي أن أتمم هذه الرّسالة منذ يوم الأربعاء
٢١ ديسمبر ١٩٨٤...

وبما أن الأرقام صارمة ولا تقبل التأويل، فإنني
أعذر لك علنا.

هي عشرون سنة، وهذا زمن، ولكن ذاكرتك المبخرة
بعروق الصّبار لن تعدم إمكانيّة للربط.

ثمّة أمر آخر أنني في ذلك اليوم من تلك السّنة، حين
كنت تلميذاً مشوّش الذّهن والروح، وكنت أنت أستاذنا
لحصّة العربية التي كان عليّ متابعتها، كان من
الصّعب عليّ التخلّص من الشّعور بأنني معرّض
لسوء الفهم. ولكنني كنت على كلّ حال قد بدأت في
كتابة الرّسالة، وكان الأمر يتعلّق بتهنّتك بعيد
ميلادك.

عشرون سنة مرّت من حياتك، سمعت خلالها بأنك
أتممت بناء منزلك، على بعد سبعين ذراعاً من مقبرة
الجنّاح الأخضر جنوب القبروان. وأنا فخور بذلك،
فمن بنى منزلاً بالقبروان، فتحت له كوة بالجنّة.
وليكتف الزّائرون القادمون منك، بأنك تركت لهم
كوة تطلّ على قبروان يبعث أمواتها كلّما نودوا،
وهي ثابتة — كخفّض مشدود إلى دُبوس — لا تموت
أبداً، ولا تحيا أبداً.

بالمناسبة، لقد حدث وأُنّي زرت بيت — بولفاكوف
— مؤلّف رواية [المعلّم و مرغيتا] [و قلب كلب]
بشارع أوستروفسكي بموسكو، كان ذلك سنة ١٩٨٩.
إنه مبنى من طابقين. لقد نزعوا عنه كلّ الأبواب،
وأطرو النوافذ وأخذوا منه كلّ السّجّاد والأثاث.
واختاروا له طلاء أسود. لقد جعلوا منه مغارة سوداء،
يتجمّع فيها ما تسوقه الرّيح من فتات الثلج وأوراق

* كاتب من تونس يقيم في ألمانيا

المارقة، وتعيدها جارية للجلال...أشدُّ على يدك...

وأنت تنهض بغضبية الأعراب لزجر السحاب عن
مزارع العظام شمال المقبرة القديمة.

وأنت تصرُّ بأسنانك لطرد الغرائس الملون الذي يسوقه
الضوء إلى أقبية البيوت المتقبة.

عشرون سنة مضت الآن، ولا زلت أنت تقيس المسافة
الفاصلة ما بين السور الشرقي وجنوب المقبرة -

عشرون سنة وأنت منهمك بعزم غريب في مهمتك، لا
تقف إلا للحظة عابرة لتعلن بإشارة عميقة، وأنت تهزُّ
حاجبك، بأنَّ للقيروان روحاً عنيدة، تتكاثر كلما
قُلت، وتتسع كلما ضاقت.

هل تؤمن حقاً بالأرواح العائبة يا سيدي...

وهل تؤمن حقاً بأنَّ حدود القيروان نبوءة، وبأنَّ
مساحتها أوسع من الجغرافيا الحديثة...

عشرون سنة مضت يا سيدي، وإنَّ كان أني لم أملكك
بعيد ميلادك قبل عشرين سنة، فإنني سأفعل الآن.

لقد جيت العالم خلال تلك الأعوام. شاركت بتشجيع
جنازة لعجز لا أعرفه بجنوب إيطاليا. وارتدت مقهى
تدخُن فيه الصبايا القوقازيات الفلبين بموسكو
عرفت حانات لا تباع الخمر إلا للغرباء. وأخرى تقدِّم
عصير -السَّاماغون- ممزوجاً بالفودكا لتخفف من
وطأة الكآبة التي تصاحب ليالي أوكرانيا عند أواخر
شهر الحزن -ديسمبر-.

سبحت يا سيدي بملايسي في بحر البلطيق. ورميت
بفقات الخبز لطيور النورس ببودابست. نمت بمحطة
القطارات ببرلين، وقاسمني الفجر خبزهم بالقوقاز...
وانتهيت يا سيدي إلى غرفة بنافاذة واحدة بميونخ.
ميونخ الرَّمادية اللون.

عشرون سنة مضت يا سيدي، لم يحدث خلالها أني
سمعت نباح كلب، ولم تفاجئني عنزة، ولم تخفني
بقرة هائمة في غيش الفجر

العالم ضيق يا سيدي، وربما كان من الأفضل إعادة

توزيع المدن بشكل لائق.

عشرون سنة، كنت مشغولاً عنك وعن القيروان. جربت
أن أقيس حدود الأرض بخطواتي، ولكنني لم أخط
شبرا واحداً. والذنب ليس ذنبي يا سيدي فالمدن
متشابهة. البخار المتصاعد من نهر الفولغا غريباً، هو
نفسه ضباب نهر مجردة جنوباً. نهود الصبايا
المحصورة بمبنى الجابوشكا بموسكو هي نفسها
خواض الحناء بضريح -سيدي بوفندار-.

إنَّه نرق التكوين يا سيدي. ألم تر بأنَّ العبارة تتكرَّر
كالمصالح حيناً وتلين كالماء...

إنَّه نرق الأسماء يا سيدي. أولم تقل أنت بأنَّ أبانا آدم
تعلم أن يسمي الأشياء ولم تستقِ أسمائها بعد...؟

العالم ثابت منذ البداية، وأصله واحد.

وإذا كان أني بعد عشرين سنة قادمة، لا أقف عند
مدخل القيروان الشرقي لأتابع انشغالك بقيس الأمتار
الزائدة، التي امتدت حديثاً ما بين سور القيروان
الغربي، وضريح الإمام سحنون المتفق عليه، فلا
تنقطع عن واجبك المقدس. سأنتهز فرصة أخرى
وأغافل جسدي يوماً قبل موعدة الموقوت، ثم أعود
عشبة تزهو بعروقها الضاربة في رحم القيروان.

سأفشي عندها، للزوار الذين يرتادون الأماكن مرَّة
واحدة، بأسرار أقبية القيروان، وأحكي لهم عن الودع
الموشى بأعواد الخيزران.

سأشير بمكر نحوك، فيندهش الزوار.

السنوات متشابهات، كما الأماكن يا سيدي.

وليكُن أن هذا العام أطول من غيره.

فنحن سنعدُّ أليامه على أصابعنا... وسنغش في العدِّ
كلما سار بعيداً.

فواصل عملك أنت. لا تهتمَّ بنا. إنَّنا مثل طيور
الأحاجي يا سيدي...

تطير باتجاه الغرب، لتحلَّ بالشرق.

عامك سعيد إذن. وكلَّ عام والقيروان بخير.

الى عمله.

كان محمود اثناء روايته يسأل أحياناً الأسئلة المتوقعة مني وبعضها لم يخطر - اصلاً - في بالي، مثلاً لماذا لم يذهب الى طبيب، أجاب أن أمه اتصلت بقريب لهم يدرس في كلية الطب فتصحها بأن يرتاح أياماً في البيت، وإذا أراد الخروج فمن الأفضل ان يلبس ملابس أخيه. وهذا ما فعله بعدما جرب ملابس كثيرة له، أصابها كلها التأكل، وأحضر معظمها معه في حقيبته لأراها.

حدثني عن ضيق أخيه من كثرة استعارة محمود لملابسه، وأنه بدأ يطالبه بشراء أخرى جديدة، وارتفع صوته مؤكداً لي أن رفضه الفكرة ليس بخلاف منه، لكن شراء شيء ليستعيه هو بعد ذلك يعني تكيف مع التأكل والعيش معه.

حينما يكون أحد أصدقائك جادا، وغير معروف عنه غرابة التصرفات، ونلجأ له كثيرا لنعرف رأيه في مشاكلنا، سهو من الصعب السخريه منه حينما يحكي لك - جادا أيضا - ما لا تصدقه، خاصة حينما يأتيك فجأة بدون موعد، على غير عادته، ويُخرج ملابس تقطعت أطرافها، ويشير اليها منفعلا ويرد «تأكلت» مرات عديدة فلا تقدر إلا على أن تتابعه وتبدي على وجوه علامات الدهشة التي ترضيه وتدفعه الى مواصلة الكلام.

لكنني رفضت في البداية أن اخرج معه لأشاهد بعيني ما يحدث له ومع إلحاحه أخذت أشكك في كل ما قاله، فأخرج ما في حقيبته مرة أخرى وهو يرمي بكل قطعة في الهواء وغطت احداها وجهي فأبعدتها عني سريعا خوفا من أن تعديني، وطلبت منه ان يلملمها كلها بنفسه ويسرعه. ينطولونات وقمصان ويلوفرز بدت وكأن مقص مجنون قصص أطرافها بدون انتظام، ولاحظت قميصا ما زال تيكيت السعر ملصقا على ظهره.

- ليست في المحل اللي اشتريته منه، ومشيت بيه كده في الشارع

ظلنا نسير ونحن نحاول ألا نكف عن الكلام، أو بمعنى أصح يندفع محمود متكلما عن أي شيء كلما أوشك صمت أن يخيم علينا، وكنت أساعده بقول تعليقات سريعة تدفع عني شبهة اضطراري للسير معه.

مع مرور الوقت تأكدت ان الموضوع كله مختلف، فلم يحدث شيء لملابسه التي أكد محمود انها ستبدا في التأكل بمجرد خروجنا الى الشارع، ولم أكرر له شكوكي خوفا من أن يخرج الملابس المتأكلة من الحقيبة التي يحملها، ويعرضها عليّ أمام الناس ليؤكد حكايتي.

- أكد التمشية هي السبب.

فهمت ما يريد قوله، لكنني سألته عن قصده لأبدو مهتما. قال ان التأكل يبدأ ما ان يشرع في الخروج الى عمله او موعد، المهم أنه يخرج «بجد» وليس للتمشية كما نفعل الآن. وقبل أن أكمل سؤالي عما اذا كان التأكل قادرا على تمييز نوع الخروج، صباح.

- ممكن. ما أنا عايز أفهم.

قالها بصوت عالٍ. لم يلتفت إلينا أحد السائرين، لكنني قلقت من معادته التحدث بهذه الطريقة كما كان يفعل قبل خروجنا، فمع أي تلميح مني بالشك يبالغ هو في رد فعله كأنه بمبالفته يريد أن يكون في مستوى غرابة ما يحدث له.

ظننت حينما بدأ يحكي لي في الثقة انه سبهذا تدريجيا لكن زاد احتدائه رغم إشاراتني له ان يخفض صوته، حتى شعرت أن الجيران كلهم عرفوا الحكاية، ودفعني هذا الى مقاطعته أكثر من مرة بأسئلة مبالغ في طولها لأجعله يصمت او يكف عن الصراخ قليلا، لكنني فوجئت ان اسألني دفعته لتكرار ما حكاها من قبل، وأضاف تفاصيل جديدة، فلم يحك في البداية - حينما اكتشف حكاية التأكل في المترو - عن هذا الراكب الجالس الذي انتبه لانسحاب طرفي بنطلون محمود الى أعلى فابتسم، ومع ازدياد التناقص، سأله «إيه ده؟ عندها تأكد أن تأكل للبنطلون ليس وهما وأنه من المستحيل مواصلة طريقه

* قاص وروائي من مصر

اندهشت من كثرة الملابس المتآكلة رغم مرور يومين فقط على ظهور الحالة، فأوضح لي أن معظمها نتاج اليوم الاول الذي بدل فيه ملابس كثيرة- صيفية وشتوية- على أمل أن تنجو أية قطعة وربما لظنه أن التآكل سينتهي لو أتى على كم كبير. وهو يلملم القطع المتناثرة على الأرض قال.

- كويس انك ساكن لوحده. حاسس كأنني في بيتي. فقد تكرر هذا المشهد مرات كثيرة في بيته كلما شك أحد من أسرته فيما أصابه او اتهمه بالمبالغة في رد فعله، فلا يكون منه سوى ان يخرج الملابس ويقذفها في وجوهم، وأسّر لي انه في كل مرة يفعل هذا يمتنى ان تذله الملابس فتخرج سليمة كما كانت او على الاقل لا يجدها بعدما تكون تأكلت تماما.

وجدت ان استرساله في الكلام يزيد بمرور الوقت ليدفع عني أي ملل أشعر به، تذكر مرة أخرى الراكب في المترو وكيف انه سارع بالجلوس على الكرسي قبل أن يجلس عليه محمود ووضع يده على صدره مستنشقا نفسا عميقا وعيناه مغضضتان ثم قال «تعبان شويه»، كانت كلماته التي قالها ببطء وبصوت خفيض تناقض تماما اندفاعه للجلوس، وعندما لم يرد عليه محمود تظاهر بالنهوض «طب تعالى اقعد»، «لا. والله» قالها بتلقائية وضغط بكفه على كتف الراكب الذي أكمل عرضه للنهاية بدأوعى تكون زعلان».

شرح لي لماذا اختارني ليجوب لي بسره، فهو يثق في انني كنتم ولا أفشي الأسرار إلا بصعوبة، وذكرني بالمحاولات الكثيرة التي حاولها حتى عرف مني سبب جرح صديقنا جلال وربطه رأسه بالشاش «حوالين داير» فقد كسرت صديقته زجاجة على رأسه حينما كانت عنده في البيت حينما حاول أن ينام معها بالغصب،

- وحتى لو حاولت تقول ما فيش حد حيصدك قالها بنفس طريقتي التي أعرفها عند حسمه لنقاش حول مشكلة ما، لكن هذه المرة زادت حدة خبطة كفيه في بعضهما واتسعت مساحة حركة ذراعه علامة على نهاية الكلام.

- كنت حتمل ايه لو كنت مكاني؟ أفضت في الاجابة مكررا طريقتي في إسكات محمود

أطول فترة ممكنة، وبدأت بتذكر برنامج اذاعي كان اسمه «لو كنت مكاني» يقوم على إبداء الضيوف الحاضرين في الاستوديو بأرائهم في احدى المشكلات التي بحث بها «مستمع كريم» وفي مرة اتصل صاحب المشكلة وبعد ان رآهم بسمل وشكر المذيع والجمهور صاح «ما فيش حد فاهم مشكلتي، ومستحيل حد يكون مكان حد وأصابع الايد الواحدة مش زي بعض...» وهنا انقطعت المكالمة، وقيل لن يظن محمود ان هذه اجابتي على سؤاله سارعت بحكي كيف شارك والدي في الحلقات بعدما كتب خطابات كثيرة للبرنامج ليستضيفوه، وكان الضيف الذي سبقه في الاعلان عن رأيه قد اطال في مقدمته التي استشهد فيها كثيرا بأيات قرآنية واحاديث نبوية حتى قاطعه المذيع «يعني انت مع الطلاق ولا لا...؟» وانقل الى ابي بنفس السؤال «لا» وكان هذا كل ما شارك به ابي في البرنامج.

لم تكن هذه طريقتي في الكلام، فأنا أحب الاجابات المختصرة والتي تصل الى هدفها بأقل الكلمات، لكنني شعرت وأنا أتأمل في اجابة سؤاله، وأطول في المقدمة وتفصيلها براحة كأنني أتكلم مع نفسي فلا أنا أخشى من ملل المستمع الكريم ولا هو يرغب في مقاطعتي بل يشجعني على الاسترسال والاطالة.

انتظارنا لظهور التآكل بالإضافة الى محاولتي اسكات محمود أطول فترة ممكن جعلني أشعر بمزايا التمثل في الحكي والتي قد تدفعك الى تذكر حكايات طواها النسيان واعداد قولك شيئا يعرفه من يسمعه، والأهم انها تدفعك الى التفكير فيها أثناء حكيها.

كان محمود يرى أنني أحب والدي جدا ولا أحكي عنه إلا قصصا جميلة، حتى حكيت له مرة عن احساسي بظاهر الكبر على والدي سواء ضعف الحركة او تزايد نسيانه الذي يجعله يعيد قول الشيء مرات للشخص نفسه وربما في يوم واحد، وكلما اصطدمت بهذه المظاهر يتولد داخلي احساس مضاد ينفذ عني أية صفة أجدها تتشابه او تتماشى مع حالة والدي حتى لو كانت مجرد تأجيل مكالمه صديق، فأجدي ارفع السماعة واتصل به مباشرة، لكنني صرت أتصايق من كثرة هذا النوع من ردود الأفعال فما يكسبني الجهورية هو رد فعلي على ما

يجعلني أتشابه مع والدي وليس ما هو أصيل في، وقتها قال محمود ان تكرار رد الفعل قد يتحول الى طبيعة أصيلة بمرور الوقت. وبعد وفاة والدي وجدت ان رد الفعل هو الذي يحكم علاقتي معه، واصبح مرآة أقران أمامها حياتي، فعندما يمتلكني الخجل في جلسة ما أنذكر والدي ومقدرته على جذب السامعين فأتهرب قليلا من الخجل وانطلق في الكلام دون مخزون الحكايات الذي كان يملكه والذي فأتلعثم لكنني استمر مؤكدا لنفسي ان والدي لم يولد حكاء، وانه بالتأكد تلثم كثيرا حينما كان في مثل عمري. أفقت او بمعنى أدق ارتبكت حينما صاح محمود:

- أكيد كان بيتهه لما كان في سنك

فقد كنت أظن انني لا أتكلم معه وانني افكر في صمت، ولوهلة شعرت ان صوته امتداد لحواري مع نفسي او كأن تعليقه صوتي وان اختلفت الذبرة قليلا مع المبالغة في التأكيده.

ازداد ضيقي من هذه التمشية التي قد تعرضني لأشياء لا اريدها والتي رغم كل شيء تسعى لهدف غامض لا أصدقه وفي نفس الوقت انتظره.

قاطلني باقتراح ان نذهب الى هشام او الى أي صديق اختاره فوجود هدف لتمشيتنا قد يوفر المجال الطبيعي الذي يعمل فيه التآكل، «ابراهيم» تلقائيا نطق بالاسم وانتهت بعد ذلك انه اكثر الشخصيات التي يكرهها محمود ويراه لا يطاق سواء في كلامه او صمته، لكنه وافقني على أمل أن يكون ارغامه على الذهاب يهيئ المجال الطبيعي.

اشار الى ناحية الشمال وقال ان كل هذه البيوت أبلة للسقوط وهناك أوامر بازالتها لكنها لا تنفذ وأعرف اصدقاء يسكنون فيها

- كلها؟

- تقريبا وواحد منهم لسه متجوز جديد وعارف ان البيت حيق.

- امتي؟

- في أي وقت

لم أنبهه الى ان الناحية التي أشار نحوها خالية من البيوت وليس فيها سوى مصنع موتسيان للسجائر.

استمر في الكلام موضحا انه بنفسه كتب عدة قرارات بالازالة وسلمها لأصحاب هذه البيوت. وجدت ان كلامه مجرد ملء للوقت، واذا كنت أسير معه منتظرا التآكل فطبيعي ان أسأله في أي شيء يتفرع من هذا الانتظار ولا داعي للمجادلة في وجود شيء من عدمه - حاجة غريبة انه مش شايف للبيوت.

- أنا ما قلتش كده

- جايز

لا اصدق حكاية التآكل من أساسها إلا أنني صرت واثقا من عدم معرفتي متى أتكلم مع نفسي ومتى أكون متكلمًا مع محمود.

- وأنا بهحصلي كده بالضبط

فيجد من يكلمه يقطع حواره مع نفسه وييدي رأيه فيما ظنه محمود شيئا يقوله لنفسه، لكنه لم ينشغل بهذا الأمر ورأه من أعراض التآكل.

توقفت ونظرت الى طرف بنطلوني فوجدته في حالته العادية لكنني قلقت من عدم تغطيته لرباط الحذاء كيفية بنطلوناتي وقلت ربما يكون السبب سرعة توقفي، ولم يعلق محمود او لم أعرف ان كان يسمعي أم لا.

التفت الى الوراء كان محمود يتكلم مع شخص بصوت عال وظل ينفي له ما سمعه من اخيه «انت أكيد فهمت غلط، ما فيش أي مشكلة»، عرفت منه ونحن نكمل السير ان أخاه حكى لصديقه بالتفصيل عن التآكل.

- الحقيقة انه خايف على لبسه وعايظني اقع في البيت. بدأ محمود يكثر من النظر الى طرف بنطلونه وهو مسترسل في الكلام عن أي شيء، ولا يرد عليّ كلما اقترحت للعودة الى شقتي او تأجيل التجربة الى يوم آخر.

خبط على حقيبته بقوة.

- تفكرن الحكاية انتهت؟

- أكيد

- ارجع انت، وأنا حاروخ.

رفض أن أصبحه الى بيته، خاف أن يكون استمراري معه جزءا من التمشية مما يعوق تأكده من انتهاء التآكل، ووعدي بالرجوع الي سريعا اذا حدث شيء لملابسه.

علي الصّوافي*

ويجري تاركاً غباراً من الأسئلة وعيوناً تركض وراءه وضحكاته تتداخل مع ضربات نعاله على اسفنت الشارع حيث يتخني الرجل أحياناً فاتحاً ذراعيه كالطائر ثم يركض على خط التشجير بمحاذاة الشارع ملوحاً على السيارات والمارة بحديدة طويلة تشبه حديدة الحفر ، يقضي الرجل نهاره مشاكساً المارة بحديدته ولا يعود الى منزله الا عند الغروب حيث يلبد على مدخل البناية ويعود الى منزله في الدور الخامس .. كانت هذه المرة الاولى التي يخرج فيها الرجل في منتصف الليل ..

خرج الرجل ليلاً ...

المساء في المدينة يبدو أطول من المعتاد وعلى الرغم من هدوء الطرقات والمساحات الشاسعة المظلمة الا أن الرجل الذي كان يهرم الرصيف بقدميه كان يشعر بجلبة خطوات وأجساد متدافعة، وشيئاً ما يشبه عصاً غليظة يفرق ظهره، وأصابع تلمح كما يحل لها أسفل الأزار، فرض كما لو أنه كان يتخلص من حبل مقور برجليه ومشدود نحو الخلف ويركض شامئاً المدينة والحظ ووجوهاً متكررة لبشر مروا في مخيلته كما تنفق.

توقف الرجل قليلاً وانتصب فارداً طولهُ ثم التفت الى ورائه ويصق وأدار ظهره الذي كان متنملاً نحو الخلف ثم نحو الأمام ثم واصل مشيته بخطوات متأرجحة وهو يغني أو يضحك أو يهصق حتى انتهى الى الشارع الرئيسي ومن ثم الى مواقف سيارات الأجرة على الخط المقابل بعد أن عبر الجهة الجنوبي من الشارع العام والذي بدا على امتداده ناصعاً كما لو أنه غسل للتو حيث كانت الشاحنات الكبيرة التي مسحت الشارع ولمعته كما يلعب الحذاء قد مرت لونها مواصلة سيرها البطيء وتتنظيفها المتقن باتجاه النقطة الأخرى من الشارع العام تاركة الشارع يظللاً كصفحة الماء حيث سهمز المراقب في بداية الصباح فاحصاً الاسمنت والمساحات الجانبية المبلطة أو المشبعة ليرفع تقريره لمامور البلدية.

كان الوقت قد تجاوز منتصف الليل بكثير هذه المرة وذلك كما أشارت دقائق الساعة المؤبقة على تمشال اسمنتى وسط

عند منتصف الليل أو قبله بقليل، بعد أن هدأت الشوارع من ضجيج المارة ودوران عجلات السيارات ومباغثات رجال الشرطة وبعد أن طوى أصحاب المحلات دكاكينهم المفروشة طوال النهار وأوصدت الأبواب والنوافذ وفتحات المنازل وصحت الأسرة في مشاكساتها الليلية ، في ذلك الوقت خرج الرجل من منزله بعد نهار طويل مليء بالسجائر والقهوة والركض والأرصفة والشبكات، خرج الرجل من منزله في الشقة رقم (٨) بالدور الخامس للبناية التي خلف الشارع الرئيسي تماماً والمقابلة للمجمع التجاري الأكثر شهرة في المدينة ...

في ذلك الوقت يبدو كل شيء منظمًا وهادئًا عدا بعض الأصوات الليلية العابرة التي كانت تتكاثر ببطء أو تحثي بسرعة في الحانات والأرقة الضيقة ومواقف السيارات .. في هذه المدينة المطفأة كل يمارس وحشته وأحاديثه وقهقهاته كما يكره أو كما يكره.

كان الرجل قد تجاوز الشارع الفاصل بين منزله ومحل البقالة الملاصق لمواقف السيارات الخاصة بالبناية وكان الشارع مطلقاً بأكمه، وكان كما لو أن ماساً ما قد عطل الأتارة فالتشوارع والمسارات الجانبية على امتدادها بدت مظلمة، وكان الرجل يمشي على الرصيف، وكان أن ففز الى الضفة الأخرى من الشارع، بولم يبعث الرجل في دوائره كثيراً حول البناية فأدار ظهره للمدخل الرئيسي ومسح المدى بنظرة سريعة تجاوزت سمك الظلمة الى الشارع العام الذي يضح بالانارة.

... وما كان من أمر الرجل أنه كان يهرج منزله في نفس التوقيت يمشي ملوحاً بهديه حاملاً حقيبة معلقة على ظهره منتصف النهار حيث تفرش الشمس أشعتها على الأشجار وروويس المارة وأسطح البنايات وعلى صلعة الرجل المساء التي تعكس خرائط المدينة بكل انحناءاتها وخباياها، يمشي الرجل ذارعاً الأرصفة والمحلات والمطاعم ومواقف الباصات وسيارات الأجرة لا يتكلم أبداً الا عن الوقت أو الساعة أو البوصلة وهو في كل هذا لا يتحدث الا مع نفسه وإذا تصادف وكلمة أحد يرفخ قوية الى نصف سابقه

* قاص من سلطنة عمان

صُنِفَتْ به مظلة الاستراحة. ففز الرجل من المقعد الذي كان يقف عليه بعد أن كوم ويصوت مأموس شتائم ألقى بها مع كتلة من البصاق فتناثر الطشاش في الهواء انتصب الرجل من جديده بعد أن ففز من المقعد، وأضاف (أنتم أيها العاطلون ستكونون رعايا الملك الجديد، أما انتم هناك سائقو الأجرة قد يهبط الملك على رقابكم تفو..قلت..سيموت الملك الليلة بعد آخر مضاجعة له هذا المساء) انتفض الجميع بعد أن شاهدوا دورية للشرطة قادمة تلوح من بعيد وقفزوا فوق السيارات التي اختفت في لمح البصر تاركين الرجل يصرخ ويلوح في الهواء وعموده الحديدي الذي يُشبه أداة الحفر.

• • •

(ثم تكن ملامحه نقيصة تماماً، جبينه كان مكتوياً وملئاً بالخطوط والندوب الجدية، يده اليسرى أصبحت بثلاث أصابع فقط، كما أن شعره الذي كان طويلاً صار أطول لكنني أستطعت مؤخراً معرفة أن المصنوع الذي يمشي بدون صبيبة يركضون زراه بمحاذاة الشارع ذارعاً الأرضية على امتداد المدينة طيلة النهار كان حامداً)

خليفه احمد الصديق الاخير لحامد

حمد في الفترة من (1972-1971)

(... كنت عائدة الى المنزل حينما لاحظت أن شيئاً ما يشبه الشبح قد ففز نحو الشارع العام وكان يهيم عمود حديدي ولأنه كان دائماً يلبس نعالاً أشبه (بالققاب) وكان خفيفاً كما لو أنه كان دائماً يستعد للركض، وكان يلوح بيديه الضئيلتين اللتين عرفتهما جيداً حيث لا يزال الخاتم يهيم يهيم، و...).

زينب سليمان حطية حامد التي

عادت معه من الدراسة عام 1971

(كنت أنتظر أن يفرس ألقه الحديدي على جبينه حيث كان قد صوبها بين عيني عندما كنت أمراً وحيداً في الرابعة عصراً بمحاذاة الرصيف الجديد الذي كان مفروشاً بالبلاط ثم أصبح مقسماً الى أحواض زراعية وكان ذلك باتجاه جسر المشاة ولكنه أنزل حديدته وضرب بها على مقترق قدميه ثم رفع ثوبه وركض).

أحد المارة عام 1976 بالقرب من جسر عبور المشاه

في الشارع المنتهي الى لسان البحر ومن ثم الى الحي التجاري

بأحة الحي التجاري المجاور، كانت الساعة الثالثة والرابع صباحاً عندما انتصب الرجل بمحاذاة الشارع بعد أن أخرج من ملابسه عموده الحديدي غير عابئ بطوله ولا بظلاله ولا حتى بجانيبه الحاذين وبدأ كعادته في الساعات النهارية التلويح يهيم تارة وبالعמוד الحديدي تارة أخرى. وبعد فترة من التلويح ومن الليل ومن الركض نجح الرجل هذه المرة على الرزم من الهدوء الذي يعم المكان في تلك الساعة - كما لو أن هذه المدينة لا تتوحي الا على غفلة من الليل - من إيقاف مجموعة من سيارات الأجرة وخمسة أشخاص آخرين تصادف خروجهم من حانة باهية الفنادق المجاورة كانوا يمشون باتجاه محطة الباصات وسط ضجة من الانتشاء والسعال والضحك حيث وقفوا أمام الرجل الذي كان منتصباً على أحد الكراسي الموجودة باستراحة المواقف.

(هيه اس سسسسسسس.. اجلسو جميعكم .. لا اقتربو أنتم سأخبركم الليلة سرا ولكن تفو.. أنتم لاتفهمون) كان أحد سائقي سيارات الأجرة يلعب بميدالية سيارته التي كانت على شكل تمساح زجاجي يداخله سائل زيتيني وكرات ملونة وقفاعات تسبح في فضاء الزجاج، قذف السائق الميدالية في الهواء ثم التقطها بحركة بلهوانية من خلف ظهره بينما كان الآخر قد بدأ يشعل سيجارة سحبها من أذنه اليمنى، حاول السائق إشعال السيجارة بعد أن كشط يعود الققاب على غلبة كبريت صفورة من نوع (المقص) ولم تشتعل ولكنه عاود مرة أخرى بكشطه معاكسة للاتجاه فاشتعل عود الققاب حتى كاد القليل أن يلامس شعره المتروك باهمال على مقدمة رأسه وبدأ ينفثها باتجاه الرجل الذي صرخ

(أقول لكم أن الملك سيموت الليلة في الدقيقة الأخيرة من هذا المساء...ايه.. لا تعلقوا أبدا سيأتيكم ملك آخر فلا يوجد حد للمخاض التي يمنحها الرب) كان الرجل يتكلم وعينيه مقنوقتين للأعلى كما لو أنه كان يشير الى شيء ما في الأدوار العليا للبنائيات المجاورة وكان يصرخ فيعتقد الصوت ثم يسقط مدوياً على سائقي الأجرة الذين كانوا متشغلين عنه، والأشخاص المترحمين والذين تكلموا على المقعد المقابل للرجل تماماً تعديداً قريباً من صفوحة الرأية المعلقة على الحائط الجانبي لاستراحة المواقف والتي كانت بلور يتناسب تماماً مع اللون الأصفر الذي

حرف العين الذي فقأ عيني

خالد زغريت*

تدرون مقدار فرحتنا وزهونا عند اصطليار احداها، حيث كنا نجتمع حول العدو المارِق المتأمر على ثروة الأمة كالديوك المنفوخة مزهوين بغنيمة معركتنا المظفرة، نتبادل التهاني وبسمات النصر، ونقلد أحدىنا أوسمة النصر التي نرسمها عليها بدم الغفران، لكن بالمقابل الويل لمن يفلت منه فأر ويمرّق كيساً، فسوف يأتي المدير ينط كقرد ديس ذنبه صارخاً: عليّ وعلى اعدائي عقوبة.. خصم أجرة يوم، لكن التغيير الذي سود عيشتنا كان بالحقيقة هو انضمام موظف جديد الى مجموعتنا. والغريب في الأمر أنه جاء إلينا فخوراً بنفسه كديد رومي كونه انتقل بمحض ارادته من مجال تربية الأجيال (التعليم) الى مجال تربية الدواجن معلا ذلك بأننا نعيش عصر العولمة والوعوة وهذا العصر يفرض على المرء التخصص في المجال الذي يبرع فيه ويستشهد لحالته بتحول (الحجاج) السفاح المشهور من معلم مغبون الى قائد مسعور، ولطفنا هذا الأسوف على عقله بأول مقترحاته علينا، وهي أن نسمي أنفسنا بأسماء قواد المعارك المشهورين إثر كل معركة مع الفران نسميها باسم يوم من أيام الفخار العربية، من الطريف ان هذا المعلم كان وقت القيلولة يتمدد على الأرض قالبا رجله على الأخرى، يشرب الشاي بقروية بانسة، ولو سألته كيف الحال، لرد فوراً: «زي الكلب»، نهزته مرة لاحتراماً لحقوق الانسان ففاجأني بأنه انتفض عليّ وكأنني فأر، ولم يتراجع عنّي إلا بعد تدخل الزملاء الذين كانوا متألفين بسبب العدو المشترك (الفران)، قال: بلى نحن جميعاً زي الكلاب المنقوفة، ألا ترانا مثل الكلاب نطارد الفران ونعود لاهئين مطوطي الألسن، وتقديراً منا لقائمة الاختصاص في عصر العولمة علينا الالتحام بهمتنا نحن مبدعون في الوعوة، ألا تعد حروف العين في خطب مديرنا، لم يطل تبجح صديقنا بفلسفته الكلبية، إذ بعد معركة حامية الوطيس مع الفران أبدع فيها إن قتل وحده اثنين وعشرين فأراً لكنه عاد بلامح جنرال عربي ابان الهزيمة عالي الكرش على غير عادته اثر كل معركة ينقص فيها، فقد كان يعود رافعاً خذاهيه عالياً على شكل اشارة نصر والنشوة تدعو في

صدوقي ان هذا الانسان الضريع الذي تدفعكم الشفقة الى قيادته في المعابر متقززين من مظنر عينيه المحفورتين كخاريزن مهجورين، قد قاده حرف العين الى هذا المصير الاسود، فمأساتي مع حرف العين بدأت حين صدم احد «العطال» - (هكذا نسمي في بلدنا من لا عمل له سوى التزلج بسيارة- والده المسؤول- على الطرقات باستهتار) - صدم ابني، فشل نصفه ولأن العدالة تعطل أيام محاكمة العطلال، لم أجد وسيلة للخصاص من ذاهجني في ابني الا بتفريغ نقمتي على صور السيارات الحديثة جداً في المجلات، فكتكت أغلق الباب على نفسي ثم أروح أدوس بقدمي على الصور شامتا صانعها وراكبها ومصورها وناظرها، لقد كتكت أمزقها بهستيريا، وإذا ما سألتني زوجتي عما افعله في خلوتي الهيجنة، كتكت أرء عليها: إني أمارس الرياضة، بلى الرياضة، وكنت أرءد بهجني وبين نفسي: إني لأكتب إني أمارس رياضة تفريغ القهر ومحاكاة الدهر، ويبدو أن امتحاني في هذه الدنيا كان بحرف العين فكل امتحانه، فلقد جاءنا في العمل مدير جديد (بخمس نجوم) من التفاف وحب البروزة ولو على خازوق، حيث كان عملي في مؤسسة العلف الوطني، لقد كان هذا المدير الملسوع بكل زناهير ولع السلطة يرى ان الدنيا كلها تقوم على قوائم الكرسي لذلك فهو شديد الحرص على علفنا بشعاراته النتنة عن وطنية العمل، مما دفعه للتفزل بالعلف، وكثيراً ما يسرب المقربون من حياته الشخصية ان زوجته طلبت الطلاق منه لأنه جلب الى بيته كرسيّاً شبيها بكرسي ادارته ولا عمل له إلا مسحه وتدليعه بل كان ينام عليه ولو حين مرة على زوجته واران أن يتفزل بها فانه يقول جيبيني يا كيس العلف يا كرسي الحبيب، وكان هذا المدير يردد في خطبه التي يصفننا بها كل ماهر الكلب ذنبه: العلف ثروة الأمة وتراثها العتيذ انه زادها الحضاري للعولمة، ولأن إلهام العلف له بأفكار تطلق المرارة فكنا دائماً نتحسب لمفاجآته في التطوير التعفيس، لقد اخترع هذا المدير وظيفة جديدة لنا هي مطاردة الفران التي كانت تغير بفروسية (أبجر عنثرة) على أكياس العلف، فصار يبدأ يومنا بمراقبتها والانقضاض عليها بالأحذية، لا

* كاتب من سوريا

عقدة حرف العين لم صدمتي بزيف الإبطال جعلني أنقل لاشعورياً نغمتي على صور السيارات انتقاماً بسبب «الطال» إلى أسماء الإبطال وبينما اخذني سهواً أحصاء ما مرّقت من أسماء الإبطال، غافلتي فأر وانقض على نشرة الاخبار وكأنه مدسوس من دولة اجنبية فقمض كلمات معينة من الخبر، ولما جاءت المذيعبة تفرقع ثائرة بكعب حذائها وأخرى بعلكتها لم تنتبه للمصيبة بل اخذت ورقة نشرة الاخبار التي شوهها الفأر وراحت تقرأها كما هي، وعندما تصل الى كلمة قضمها الفأر تلفظ كلمة (شق) مكان الكلمة المشقوقة، فقرأت الخبر على النحو التالي «.. عواصم شق وزير الاعلام ظهر امس أخيه معالي وزير اعلام... شقيقتنا على مائدته..» وقبل ان تنهي الخبر شقت السماء مدافع شقيقتنا ثأراً لوزيرها المشقوق حسب الخبر، وهكذا اشعل فأر ومذيعبة حرب (بموس) لا نهاية لها بين الاشقاء، في هذا الوقت خرج مديرنا مرعداً مزيداً عاصماً على ما تبقى من لسانه حتى قطع كل مقدمته، هريفاً من هول المشهد ممسكين أحذيتنا بأيدينا، اخفرتني لحظتها العبقرية فحاولت تهتته بأن قلت له: لا تخف سيدي المدير، اطمئن انها فرصة أخرى لك في الترقية ألا تذكر انك حين فقدت جزءاً من لسانك وعجزت عن نطق حرف واحد رقوقك الى مسؤول قد الجش في الاعلام، أما الآن وقد عجزت عن نطق كل الحروف فسوف يروقك الى منصب مندوب الأمة الى مجلس الامن، هكذا قلت مني العبارة، أظنه لشدة غيظه شتمني.. لكننا لم نعد نفهم منه ولا كلمة فتأبنا من هزيمتنا (زي الكلاب) الشاردة، بينما رفعت القتران رؤوسها ضاحكة من ضجيج معاركنا التي دائماً تنتهي بالهزيمة، وبينما كنا نقابع ركضنا، فاجأنا نية حجب الانتقام ولما اخطط علي الامر في تفريغ نغمتي ولم أجد جرائد أمرتها رأيت تمثالا ضخماً جداً لأحد الإبطال صعدت لي رأسه ورحبت ادوس بأقدامي على رأسه دون أن يطأني فأبطلنا لم يطأطوا رؤوسهم رغم كل الهزائم، كنت أظن أنني سأنجو بجدي من عيون رجال الأمن كون الجميع ينشغل الآن بحماية الصدور وفاتني ان الأمن الداخلي هو الأهم عندهم، فقبضوا علي متلبساً، وبعد تحقيق طال ومثال معه ابداع فنون التعذيب وجدوا الحل بأن يفقأوا عيني تخليصاً لي من عقدة حرف العين تلك مأساتي فإياكم وحرف العين فهو ثروة عظيمة للأمة ونخورتها الى العولمة حتى لو فرضت هيئة الأمم المتحدة علينا تغيير لغتنا.

عينيه، أما هذه المرة فقد عاد بحذاء واحد اذ رمى بالثاني فأراً يتسلق الأكياس فسقط بينهما ولما حاول اللحاق به تدش وجهه ويدها، لكننا رغم هذه الضائقة فقد أطلقنا على معركتنا (ست المعارك) ولم ندرك ما كان يخفيه القدر لنا، فقد استغل فأر تشويش صديقنا وانقض من ناحية جبهته على أحد الأكياس فمزقه ولم تنتبه إلا والمدير فوق رؤوسنا معروعا: غفوية علي وعلى اعدائي وفجأة تحركت كلبية صديقي وظن المدير فأراً فحذفه بالحذاء على فمه ولأن المصادفة بنت حرام أحياناً كسر الحذاء بعض أسنانه ومزق قطعة من لسانه.

وهكذا صديقنا زي الكلب ذهب الى السجن والمدير الى المشفى وبينما كنا نحن ننتظر مصيرنا واذا بقرار يصدر فور خروج المدير من المشفى يقضي بترقية المدير الى منصب اعلامي مهم تقديراً لبطلونه التي استهدفت عناصر غريبة عن المجتمع متواطئة مع الخارج، وما ان تولى المدير عمله الجديد في الاعلام حتى نقلنا الى موقعه الجديد بالوظيفة نفسها فنحرس هناك الارشيف ونشرنا الاخبار من القتران كوننا نملك خبرة عديدة في حرب القتران، لكن المشكلة ان المدير لم يستطع بسبب اصابته لسانه نطق حرف العين فكان يخرج هذا الحرف من فمه ألفاً، كما انه لم يستطع نسيان ولعب بالعلف فكان يخطب نفس الخطب بالكلمات ذاتها الفارق الوحيد هو الذي نحن فقط من نعرفه هو استبدال حرف العين بألف فراح يصيح: الآلام ثروة الأمة وذهيرتها الحضارية في هذا العصر، بل سمي برنامجه التلفزيوني الذي كرم بتقدمه (آلام الآلاف) ونحن من كان يعرف معناها الآخر (اعلام الاعلاف) سواء بسواء نية أم حقيقة، لكن ما لفت نظرنا هو الشبه الغريب بين حقيقة كلمة الآلام وكلمة اعلام فالآلام تمثل جسد الانسان وتركز كل الحواس والاهتمام بنقطة واحدة مركز الألم وكذلك الاعلام يمثل جسد الأمة ويومه الحقيقة مركزاً على نقطة واحدة مساحتها ما بين قوائم كرسي السلطة، يضيئها ويظلل ويهجم عما سواها، وحين قدم المسؤول الاعلى مديرنا ترحيباً له في التلفزيون معلناً عن برنامجه الجديد اشار هذا المسؤول الى ان اصابة هذا المدير المناضل كانت في احدى المعارك التي استهدفت الأمة قاتلاً ها هو أمامك شهيد يمشي بينكم فلننحني احتراماً لبطلته، لقد فهمنا ان الاعلام يمثل الحقيقة، لكن هل يعني حقاً ان البطولة العربية كما وصفها نزار قباني حقيقة انها كذبة عربية. لم أعد ادري أهي

بعيدا عن العاصمة

أحمد محمد الرحبي *

العاصمة. قالوا بأن العمل في مزرعة أبيه، أو في مزارع الغير لا يسمى عملا. وإذا كانت دراسته كللت بالفشل، ولم يكن لأية معجزة أن تسهل مسائل الرياضيات والفيزياء وتهدئ عقله البسيط لطلعه، فإن ذلك لا يعني أن يقضي كل حياته في القرية. وما قاله والدا خطيبته قاطعا لا يقبل الشك: العمل في العاصمة ثم يأتي الزواج بعد ذلك.

عاد ليحرق ويمسح على جسده الذي طال كثيرا بعد أربع سنوات في الثانوية وخمس في حقول القرية. خدوش توزعت في جسده هي حصيلة خمس سنوات من الفلاحة وصعود النخل، ولكنه يتمنى الآن لو أنها تذبذب مع رغبة الصابون ليطلق نظافة. ففي اليوم الوحيد الذي قضاه في قضاء العاصمة، وعلى الرغم من نظافة كل شيء فيها، إلا أنه ما أنفك يشعر بوساغة ما غير مرتبة أقلق ذلك وكأن الأمر يخصه وهو المسؤول عنه، ثم أخيرا ساوره يقين بأنه هو مصدر تلك الوساغة، ما جعله يفكر بلوازم الاستحمام ويقرر شراها.

أغمض عينيته وأسلم جسده للماء فسالت رغبة الصابون متوهجة بالضوء الذي بدأ يشرق قم النخيل. فكر في كؤوس الشاي التي سيسهلها وفي الراتب وأجرة المواصلات وفي مساعدة والديه ومهر الزواج. فكر أيضا في السنة القادمة وما بعدها وفي عدد أكر من السنوات ثم وقف للمرة الثالثة على ضفة الساقية ليفرك شعره وهو كما كان: نصف نائم، نصف حالم، نصف واثق من أي شيء وعار من أي شيء. وكانت الديكة قد بحث حطوقها وذهلت الجداجد من هجوم الصباح فسمعت، عندما أشرفت النسوة على الساقية لجلب الماء فوقعت أعينهن على جسد درويش العاري، لينتشر بعدها ذاهلات وهن يولولن بالعار والفضيحة، وعندما رأى صفية تشيح عنه بوجهها وتهرب مع النسوة، أمس كوا لو أن جذع نخلة تهشم على رأسه. وما حدث بعدها أن سقط سطل النظافة في الساقية فتستمر درويش بإزاره القديم وأقبل عاندا إلى البيت وهو خائف من كل شيء.

جلس ينتظر انقضاء النهار مرتجفا في كل لحظة تمر، وكان ذلك أطول نهار في عمره، إلا أنه انقضى على كل حال. وتحت جنح الظلام، فر درويش من القرية مندفا صوب الجبال البعيدة... وأبعد ما يكون عن العاصمة.

أخيرا أحس درويش بانقضاء أطول ليلة عاشها في حياته. وعلى الرغم من الظلمة المرتخية في فضاء القرية، إلا أنه بدأ يشعر بالفجر وهو يخفق في صدره. وما هو يهم من فراشه ويمسك به (السطل) العدد منذ يومين بما يلزم للاغتسال: صابون معطر وليفة وغسل للشعر، بينما يغلي العدة، فوطاة جنبدة يقتنيها لأول مرة، حيث كان الإزار يفي بالفرض في ما مر من سنين عمره. ما هو يندفع في الظلمة بين النخل الساكن، وعند وصوله حتى ضفة الساقية أسفل منزلهم، وقف يتحسس مكانا ليضع عليه (السطل). كرم الإزار وفوقه القميص ثم تمدد عاريا داخل الساقية بدون وجل من اكتشاف عورته على أحد، إذ كان شديد اليقين بأنه أول القانمين في القرية، بل في كل القرى المحيطة وما جاورها من قرى المناطق الأخرى، لا أحد غيره والنخل الفاتم في الأعلى وأصوات الجداجد في أحلامها. ومع ذلك، ما فتئت حركة راجفة تسري في أوصاله ثم تتملكه في قبضتها القوية، فينبغل بها جسده ويهوي خائر القرى إلى قاع الساقية. أخذ يفكر في الساعات القليلة القادمة عندما سيحل ضيفا على العاصمة البعيدة. سيعبر في شوارعها وسيختلط بناسها المتعجلين دوما، وهناك، بجانب الشارع المزدحم، مقابل إشارات المرور مباشرة، وتحت الجبل الأجرد، سيقضي اليوم الأول في العمل.

ذهب إليهم بعد أن أخبره جارهم الموظف عن إعلان نشر في الجريدة يدعو لشتر مهنة فراش، فوافقوا عليه من أول زيارة، هكذا ويدون أية واسطة، وهو الأمر الذي ظل ينقص لجاهه. ولولا رؤيته للفراشين وهم يتحركون في أروقة الدائرة وقد طمرت السكنية وجوههم، لأخذته الحيرة وقلبت رأسه. خطيبته صفية لها فضل أيضا في تهديته، إذ وعدته بالاتصال حال وصوله إلى هناك.

انحنى فوق (السطل) وتناول الليفة والصابون ثم وقف يفرك جسده الطويل. حك برفق على شواربه التي تذهبها قبل ذلك مرارا حتى غدت خطأ دقيقا فوق الشفة. كان نصف نائم، نصف حالم، نصف واثق من أي شيء وعاريا تماما... ثم عاد ليغوص في الماء ذاتية. لم يشعر مرة بأن جسده كان بحاجة للنظافة ظلما يشعر الآن، ولم يسمع أبدا من يحدثه عن ذلك من قبل. كل أهل القرية والوالدا خطيبته يحثونه فقط على البحث عن عمل في

* قاص من سلطنة عمان يقيم في موسكو

سارق الفرح

علي السعودي *

ثم أطارقك باليد الأخرى من قديمك...

أقرب رأسك من صدري... أذكك بقرب دقات قلبي... وتبتسم ابتسامة مخاتلة. أدايعك بكلمات أريدك تسمعها، فتففرج شفتاك الناعمتان الورديتان الدقيقتان الرقيقتان عن ابتسامة تكاد تكتمها... ابتسامة ترح صدري، وأكتمها على حواف قميصي. أبدأ رويدا رويدا سرقة المشاعر. لم تأتني موهوبة، فاحتلت لأثالها، أغمض عيني بشدة، ليظن أنني في عميق بئر النوم

أحمل نفسي... أحمل الولد القابع في منذ ثلاثين عاما ينتظر... سأحملني وأعطى نفسي حنانا لم يتوفر من الآخرين. بذرة الاغتراب المدفونة في تربة روحي، كبرت، وأثمرت، بعض دفا، بعض حنان، بعض عطاء، بعض عطف، بعض محبة، واجتمعت لتكون سيلا يجرف في جوفه بقعة حرمان قديم.

أرغيت يدي ورجلي، أرغيت جسدي كله... غبات نهضي... ربطت قلبي.

واستجمعت غرغه استعدادا لثلال سيأتي الآن منهنرا...

امتدت يد أبي أسفل كتفي... اليد الأخرى... أسفل ساقي جمع ساقي، وحمل رأسي إليه... لأني الآن تسمع حديث قلبه... كان قلبا كتوما... لا يفصح... أظير في فضاء رائحته، في ملكوت ذراعيه، صدره سريري... لحيته غطائي، والفضاء غرفتني... ابتسم ابتسامة واسعة، بقلبي، وصلت السرير الآن... الآن سيضعني بهدوء... ويقرأ البسملة... سمعته... سمعته... لكنه كان مقذمرا!!

أعرف يا ولدي... أعرف أنك كاذب... ويروق لي كذبك... أعرف يا طائري... فأنا طير مثلك جئت من الغياب، اختلست المشاعر اختلاسا... فقد قرأت في موسوعة العلم أن تأثير جاذبية القمر على طفل رضيع أقل بـ ١٢ مليون مرة من التأثير ذاته الواقع على الطفل من قبل أمه التي تضمه بين ذراعيها على مسافة ١٥ سم منه. احملني يا ولدي لأنتني سأحملك!

«يا حبيب... يا طائر الغيب...»

أعرف من وميض عينيك الصغيرتين اليربئتين... أنك كاذب، التمثيل يبدو واضحا في حركة أهداب جفنيك، فك الموشك على الابتسام، جسده الناعم الذي ما زال يحتفظ ببقايا الحركة الطفولية... سأخذع بك، سأسرق منك بعض احساس الفرح، واسمح لك أن تسرق مني بعض احساس الدفء.

على الخط الاصفر وهو يلامس أطراف أصابع الخط الأسود، طرحت نفسي... مستسلما لأحاساسي العميق بالكذب. احدى عيني ترتاح في الظل... الأخرى تخاطلها الشمس. أغمض واحدة، وافتح أخرى... انتظر حنانا مقترحا سيقطيني بعد لحظات... ما زالت عظامي موحشة، يلمها البرد ويغطيها الثلج، وتعصف بها الريح... عظام عارية كصخور جبل اكنتها الرمال المتحركة.

ذاهب اليك أنهجي وجهك، أقدامك، خذك الذي يلامس المعدة، وخذك العلوي... غمازتيك... سأهيك حزمة أبوة، لتبهيني نضحة طفولة. سأكون أبأ أحمل، وأبنا محمولا. سأكون الزاهب والموهوب، الريح تعصف في ضلوعي... قد تستكين قليلا

أمك تنادي وقد انطلت عليها كذبتك:

«الولد نام.. الشمس أحرقت وجهه. لقد تعب... احمله الى سريريه كي يرتاح»

كنت على حافة اليأس، لكن أمي رجعت لكذبتي... بصدقها الخاص. فرحت بنجاح خطتي. شعوري المتراكم بالاغتراب، بالرحيل، بالانزواء، بالجفاف... يجتاحني الدفء بطيئا... بطيئا أسمع أمي تقول شفقة:

«احمله بسرعة وضعه في سريريه، الشمس أحرقت وجهه»، يقترب مني، أسرق النظر لأعد خطواته. جسدي يرتعش!

أقترب منك مبتسما، نشوة الاحساس تنفجر في داخلي، وفي ركن بعيد في نفسي يرقد طفل منذ زمن طويل ينتظر والده كي يحمله... أضغ كفي تحت خدك، أدفغ ذراعي تحت رأسك،

* كاتب من الكويت

سعيد الحاتمي *

أخر إلى قاتمته العشرية؟ في النهاية لن تكلف نفسك التفكير في كيفية تدبير الأمر إن كان جوابه «بنعم»
- لم تعد ذاكرتك سوى نذوء زائد عن الحاجة..

فكر جدياً في التخلص منها.
سيمضي الليل كما مضى يركك يا أناي المشرذمة كعلبة فارغة فقدت شكلها على قارعة الهلاك لن يعدم الديجور وسيلة بأن يملك تنقيحين شعوراً مزرياً بعيشية وجودك رقماً على يعين تسعة أرقام تصطف في نسق غير مستقر
الأشياء في حقولها تتعطل أمام عيني، والقدر الدجال بحر لجي من فوقه بحر وأنا قارب أحمل ثقوب العالم في جيبتي... ما فكر والذي طويلاً قبل أن يسألني مفاتيح الدنيا التي أغلقت في وجهي .. كان ثمة انقباض يمارس سطوته علي منذ عام ، حين عاد بعد أن كان يخدم في جيش أحد الدول التي يسمونها شقيقة... سرحوه مع بني جلدته حين ظهر لهم شقيق آخر كانهم مؤونة الجيوش أبوي. والجامعة؟؟؟

يا وادي أنت شافك الحالة ، وأنا ما عاد فيني حيل أدور شغل كان الوقت عصراً وكنت مراقبا بحضرة درويش أخايل جداريته التي أهدانها معلم اللغة العربية بعد أن حقنني بحلم دخول كلية الآداب..

والذي قال «العمل بأحد مصانع الرسل لاختصار للطريق وهو حلم للكثيرين أيضاً .. أنا سأحققه لك بعد أن دبرت لك عملاً بصنع الإسمنت».. والذي كانت تصلي الحصر وترسل دعوات مبهمة تيقن مؤخرًا أنها ظلت طريقها
بعد يومين غادرت المدرسة.. حملت أغراضني.. كتكتف دعة أمي... ورسمت خطا الغياب

- من اللحق أن نتخلي عن آخر ما نملك.. سأحفظ بذاكرتي (قد تكون يوماً ما نريد)
يحدث العالم بأسره وبشكل جزائري قيامته عند أول منعطف مظلم في جهة معينة من الروح. وجع أزلي تتموضعه المخلوقات قاطبة على حافة جرف هار، وفي الضفة المقابلة أنقلب على جمر اليأس وحيد.
الذهاب إلى الحمام خطوة أولى يجب القيام بها.. في البداية سأريق هذا الذي يجعل شيتني منتصباً بعد أن أصبح التفكير في الزواج بامرأة تحضني به ضرباً من الهذيان.. علي أن أغسل فرف

مفتتح

قبل أن أموت كان لي وجهان، فقدت أحدهما وكان الآخر مشروخاً.. ما أصعب أن تموت بوجه مشروخ!!!

في مثل هذه الساعة من كل شهر يتسلل القمر بكامله عبر كوة صغيرة تستقر في أعلى الجدار من جهة الشرق ، وحين تصدق بالظلام لن ترى إلا أجساداً مقذوفة بعشوائية في أحلامها البائسة تشخر بعقم وملل. في الصباح تفتح منطقة الرسل شذيقها مبتلعة أضعاف من يتكلمون الآن بهذا الجحر .. الساعة الموكل بها تنظيم العالم لم تكلف نفسها يوماً أن تلب بين عقاربها تراتيل جديدة لهؤلاء القادمين من الداخل يبحثون عن فرصة عمل بالعاصمة.. ما يستيقظون عليه اليوم ينامون عليه بعد عام، وما يتناولونه صباحاً هو ذاته ما سيسكتون به أمعاهم قبل أن يأخذوا أماكنهم مبكراً على أرضية الغرفة

- عليك أن تجد تمسحاً برأسك يجنبك دهم هذه الأجساد في طريقك للحمام

ما أحد سواك أيتها (الأنثى) تحاول أن تعيش يقطعتها الساعة صراصير الليل أرواحها غادرت العالم وروحك الوحيدة من أرسلها الرب الآن .. متطرفة أنت في التعاسة ، وإلا فأية ظروف لعينة تجعل من أمر استيقاظك في مثل هذا الوقت أمراً اعتيادياً!!.. نادل المقهى الوحيد في هذه المنطقة لا يفلق أبوابه قبل أن يتأكد من تناولك وجبة لم تستطع أن تحدد لها اسماً .. ماذا يجب أن نسمي ما نتناوله بعد الثانية صباحاً؟؟

- وكيف أستطيع منع هذا الليل من أن يدهس ذاكرتي المأفونة موتاً منذ الأزل؟؟

حين تنطلق من موتك الصغرى كما في كل مرة سوف تسند جنتك على الحائط وتجدد في خلع ملابس العمل- كما تسميها- في الوقت الذي ستظل فيه عيناك تمارسان لعبة الإغاض المتقطع والقلق.

.. حين تستقران سوف تذكر رئيسك في مصنع الإسمنت وكيف يمارس ساديتك عليك.. إن تنسى أن تعد ما تبقى لديك من مال، وعليه فلن يفوتك أن تستحضر كل الأقنوم المفتوحة نهاية كل شهر في انتظار ما يسمونه رائتيد. تستقرب كيف يستطيع والدك أن يوزعه عليها جميعاً!!.. «تتمتع» هل ما زال أبي يفكر في إضافة فرداً
* قاص من سلطنة عمان

يوم ولي والاستحمام لبؤس آخر قادم في أن.. لا بد لي أن أخلد هذه اللحظة باتخاذ قرار لا يقل حسما عن قرارات نابليون التي كان يتخذها في حمامه.. سأقرر ماذا يجب علي أن أتناول لوجبة لم أأحد لها اسما...

وعندما وضعت يسري خارج الحمام كان صوت يشبه الخوار ينبعث من مذياع يطاول إحدى الجثث الموجودة بالغرفة.. أحدهم مسترسل في تمجيد منجزات واحد من المجالس العربية.. خيل إلي للحظة إنني بدأت أشعر بالغبان.. تذكرت أنني لم أتناول شيئا منذ الظهر، وعليه فلن يكون هذا الشعور منطقيا.. أخذت أستحضر كرش المتحدث التي يزداد حجمها بعد كل مرة يظهر فيها على شاشات التلفاز.. فكافكم تعبيليا أيها الحمقى.. العالم ينكسر في دواخلنا وما عادت منجزاتكم بحجم ما خسناه.. حبات العقد استمرت السقوط تباعا وما عديم تملكون سوى الإصغاء لرنة سقوطها في كيس حشالة من الصلوص.. بإلهام رجلي الهمني دعست زرا في المذياع كان كخيلا بإخراسه إلى حين..

روحي تضج بالصنئين إليك يا أمي والوجع المركز بدلغي يلتهم ما تبقى لدي من صبر.. ها أنا أصاب بتقلد رهيب في كل شيء.. ما عدت قادرا على كتابة شطر واحد من الشعر.. ربما لا يبق غير الضياع نكتبه يا أماء.. أعلم أنك في هذه الساعة تتلمسين سجادتك وتحاولين استجداء الأعالى.. سأحاول الليلة أن أكون مطيعا لها..

سأفترض السجادة التي أعطتني وسوف أطرق بابا للسماء حين الحلم ينكفض أمامي، عيشا أجرب أن أبقى عيني مفتوحتين..... ركعة أولى

أعلم جيدا أينها السماء أن طريقي إليك ما كان سالكا يوما.. كما تعلمين لا أعود إلى هذا الجحر قبل السادسة مساء.. أنام بعدها وأستيقظ بعد الثانية صباحا.. في المصنع لا يعرفون إلا طريفا واحدا، لذلك لا يسمحون لنا بالصلاة.. مع كل هذا لا أحسبه مبررا يكفي لتخليك عني بهذه السهولة.. أنا لم أحلم يوما بأن أكون عاملا في مصنع ولا مشورا بين جمعيات العمال.. لم أعشق يوما غير درويش.. كنت أتمنى أن أكون شاعرا جميلا.. وكان أستاذي يؤكد لي ذلك..

ألم تدركي حجم الموت الذي كان يعضني حين عجزت عن حضور أسبوعية الأسبوع المنصرم لعدم قدرتي على دفع أجرة سيارة إلى نادي الصحافة؟! لمانا تلتذذين حين لا أستطيع شراء جريدة كي أوفر ثمن فستان لأختي الصغرى طلبته منذ عام!!

عفا أينها السماء.. لا اعترض على مشيتك.. ولكن لمانا أحلامي قبل أن تولد تنكفي الواحد تلو الآخر

ما عدت قيسا وما عادت ليلى تنكس منابت الوجع..... ركعة ثانية.

ككل ليالي العجاف لا بد للذكرى أن تمسد قليلا على الجرح لتطمئن أنه ما زال يئزف.. الليل يتعاطف ولا امرأة تنثف جبهها في دمي ما حاجتنا لليل أن لم يكن من لثني تملأه.. قارورة الترياق سقت ذات عصر على أجلي فأنكسرا معا.. أينها السماء.. ما عادت ليلى من أجدل لعينها ابتهاج صباحاتي، وما عدت لها قيسا يخطب مسامعها شرا.. حين ذهبت لزيارة أهلي منذ شهرين كانت نساء الحارة يلكن مع قهوة العصر في (موت) منزلنا أمر زيارة بعض الأعراب لمزلق الجار علي.. انبرى صوت إحداهن « واحد من سمائل جاي يخطب ليلى.. يقولوا زميلها في الجامعة..»

لم يكن كل ما جرى ليوشعني كم أننا منزهون أمام ما يحدث مثلما شعرت وقتها.. كان الكون قاربا فقد توازنه، والأرض كُفَّ خشنة تسقط على وجهي، وأنا مكبل بتلقي الصفعات.. كانت تقول لي حين لا أستطيع رؤيتها «باقية سنة وندخل الجامعة.. وراح تشوفني كل يوم..»

انتقلت ليلى إلى الجامعة وانتقلت أنا إلى شرقية بؤس عالم منسي حد انقلاط الذاكرة.. أينها السماء بصره الآن فقد ليلى في دمي كجلمود صخر حطه السيل من عل.. لتكملي ترواطك ولتحمليلها بعيدا عن كتلة الاحتقان المغروسة على يسار الصدر.. آفات العالم تنظفني بالخارج.. وما عاد ثمة مكان لوجع أخر.

على نفس الطاولة، وفي الوقت والمكان المعتادين وضع نادل المقهى المقابل لمعهد التدريب الوطني آخر شطيرتين لديه بمجرد أن لمحني أعبر الشارع المقابل.. القهوة ترف مر لا أقدر عليه هذه الساعة، لذلك طلبت منه أن يحضر لي كوبا من الماء.. جهاز التلفاز كان يعرض مشاهد نهب لمدينة سقطت قبل أيام حين انشغل أهلها بعناق حار مع المحتلين.. أطيقت شفتاي تمتصان قطع المثلل بشراهة كي تتخلص من مرارة المأساة التي أخذت تستيقظ مبكرا في حلقي..

حين غادرت المقهى بدت لي غلا في ساعة متأخرة فارغة وأنا سيدها الوحيد.. الشارع الممتد جهة الشرق ينام في ظلمة موحشة لم أكن وقتها مهتبا لتبين بوابر انقشاع في نهايته.. في رفاق مقابل لمحت عيني المدبرة على الرؤية في الظلام شابين يداعبان بعضهما البعض بإروتيكية.. يتجهان ناحية إحدى الممارات.. كنت قد ألقت النظر أكثر من مرة.. لذلك لم أعبا كثيرا بما لمحت.. قطعت الشارع في الوقت الذي هبت فيه نسمة باردة مزقت قليلا من رطوبة الجو الراضة على صدر مسقط.. في حين انتعشت على إثرها بعض الأكياس والعلب الفارغة فهبت متدحرجة على قارعة الطريق..

ما تراجع في مداه فانساق في مدى الآخرين

سمير عبدالفتاح *

مد الطرقات الأربع أمامه وأخذ يفرلها في نسق واحد وهو يحتمي الشاي ببطله.. ثم أخذ يلوک الصور في ذهنه.. صورة قريشه البعيدة.. صورة قلم وأوراق ممزقة.. صورة ليلي وندي.. صورة منازل متجاورة بينها منزله.. صورة أليفة لشخص في بداية العقد الرابع يرتدي بذلة كاملة ملائمة مشوشة ويحمل دائماً في جيبه دفترًا صغيراً فيه مشاريع قصائد تحتاج للاكتمال.

وضع كوب الشاي الفارغ على الطاولة أمامه وأخرج سيجارة من جيبه وأشعلها وأخذ ينفث دخانها ببطله وهو يعدد ألبوم الصور إلى المنطقة الحاملة في ذاكرته تاركا الفراغ يغوص فيه.. صورة ضبابية فقط لم تتوار واحتلت جزءاً من الفراغ في عقله.. صورة ضبابية تحوي اشارات عن الطريق الذي يسعد منه لمنزله بالإضافة إلى بعض وجوه يعرف أسماءها وصلتها به.. صورة ضبابية هي ما يفصله عن عالم آخر يحاول جذبها من عالم الواقع إلى عالم الجنون.

حمل جسده وانزاح به خارجاً من المقهى.. أودع جسده أقرب دكة حجرية وأخذ يتأمل حيز الشارع بدون تركيز كأنه يحتمي الفراغ- الذي يهيم أجزاء عديدة من الشارع- وفكرة إجراء مقارنة بين فراغ المقهى وفراغ الشارع لاختيار أحدهما ليعمل به عقله تراوده.. تبعثها فكرة قياس الطرقات الأربع في عقله.. لكن عدم تمكنه من إيجاب وحدة قياس مناسبة جعله يغوص في الفراغ.

أخذ يرحل جسده قليلاً مجبراً إياه على النهوض والسير بدون هدف حتى وجد نفسه في فتحة الشارع الذي ينتهي إلى منزله.. لم يعلق كالعادة على كروية الأرض ولم يحدد كذلك موقفه منها.. فقط هن رأسه عندما لمح منزله وفكر بأنه من المفيد أن لا يثبت كروية أفكاره.. أو على الأقل أن تكون لكل طريق- من طرقه الأربعة- كرويته الخاصة أنهى التماس مع العالم بوقوعه بين اليقظة والنوم، والصور تتسلل من المنطقة الحاملة وتجتاح كل خلايا عقله.. حاول إيقاف حركة الصور لكن النوم سلخ منه القدرة على فعل أي شيء.. فأخذت الصور تقوده أيضاً داخل عالم الكوابيس.

في قعر المكان أرخى فكرته.. يتقن من استناده على حيزه وأرخی الفكرة التي حملته من المنزل إلى المقهى.. في المكان نفسه المضمن عدة فتحات لمطاعم شعبية وبجوار جدار يفصل بين بابين حديديين وعلى كرسي ثبت حيز جسده.. ثبت إحدى قدميه على الأرض والأخرى ارتقت القدم المثبتة على الأرض وأخذت بالاهتزاز بينما ثبتت يده اليمنى كأس الشاي على مسافة قريبة من مسند الكرسي، واليد اليسرى ثبتت السجارية أقرب إلى فمه.. ونظراته ارتخت بسكون في الفراغ المقابل له تاركة للذاكرة فرصة للاشتغال.

ثبت الأفكار- التي لم تزل تلاحمه وتبقيه ضمن حيز ما- في منطقة قريبة من ذاكرته.. ثم ترك الفكرة التي كانت تقوده- عبر المسافة بين منزله والمقهى- تتلاشى بهدوء.. تأكد من وجود الورقة الصفيرة في جيبه وهو يستعد لادخال نفسه في الفراغ حوله.

انتهى من تثبيته العالم حوله ثم أخذ يجتاز المسافة بين حيز يقظته والفراغ ويتأمل الطرق التي قطعها عبر الجزء الأخير من حياته.

في جانب من حيزه- المتشكل من تفاصيل حياته- آثار للطرق التي قادته للاستكانة على كرسي المقهى الحديدي.. طريق أول يمتد بين باب منزله وانتهاء بالكرسي الذي يجلس عليه الآن في المقهى في طقس يومي متكرر ممتد بين حياته الأولى والجديدة، طريق متكون من الشارع الترابي والأحجار وخطوط الأسفلت والبلاط وفتحات المتاجر والمطاعم وطريق ثان يمتد عبر تفرعات حياته الأولى بداية بقصائده الأولى مروراً بالجرائد والمجلات وثلاثة دولوين شعرية تحمل اسمه انتهاء بالكرسي الذي يجلس عليه في نفس الطقس اليومي المكرر.

وطريق ثالث- يتقاطع مع الطريق الثاني بداية من المنتصف- ابتداءً من علاقة حب وانتهى بفقدان المرأتين اللتين ارتبط بهما، الأولى برابطة الزواج والثانية برابطة الحب، وطريق رابع غير مكتمل أخذت معالمه تتشكل من رغبته بالعودة لقريشه البعيدة التي ولد فيها.

* فاص من اليمن

بدون جوارب تفصل بين قدميه وحذاءه زحزح جسده الى المقهى وخط دم صغير متجدد يظهر في ساق قدمه اليمنى.. كان قد أضاف- قبل قليل- لتفاصيل الطريق الاول- الممتد بين منزله والمقهى- حفرة صغيرة تعثر بها وسقط على الأرض.. بذل مجهوداً في محاولة إدخالها في ذاكرته حتى لا يتعثر بها عند عودته للمنزل، لم ينتبه لمتجر جديد- فتح في الركن الايمن للزاوية التي تربط الشارع الترابي بالشارع الاسفلتي- فعبر تقاطع الشارع الاسفلتي وعاد للجهة نفسها بعد شرائه من المتجر- المقابل لفتحة الشارع الترابي- عدة حبات سباجون من النوع المتوسط الجودة

كانت الحفرة تشغل بمزاحمتها لتفاصيل الطريق بين منزله والمقهى.. استبعد تماماً التفكير في الهدف من حفر الأرض عند تلك النقطة او التفكير بمن قام بالحفر وانحصر تفكيره في كيفية تفادي الأثر المتخلف عنها عندما يتم ردمها مباغتة ظهور الحفرة له كان اكبر من ذاك الألم المتولد لجرح ساقه لذا لم ينتبه للدم إلا عندما رفع قدمه اليمنى ليثبتها على قدمه اليسرى أثناء جلوسه في المقهى.

وضع السيارة المشتعلة جانباً وأخذ يتفحص الدم المتجمد وهو يفكر أن كان للحفرة دور في جراحه.. او ان الدم المتجمد يخص شخصاً آخر.

تناول السيارة المشتعلة والحفرة تتحول الى ثقب فضائي أسود يأتيهم الطريق الاسفلتي والترابي وتجعل المسافة بين منزله والمقهى عبارة عن حفرة وخط دم متجدد.. مما ترك له مزيداً من المساحة للطرق الثلاثة الباقية ليفكر فيها بهدوء اكثر

رتب الطريق الثاني بنفس الفكرة.. فكرة الاستفادة من الحفرة.. أزاح بعض أجزاء من الطريق واستعاض عنها بحفرة.. حفرة وقع فيها ذاك الشخص - المرتدي لبذلة كاملة- الذي يزاحمه في أفكاره.. وللتمرق - جراء الحفرة- أمسك بدفتر الشعر الذي يحمله ذاك الرجل في جيبه عوضاً عن أوراق الديوان الثالث، والدم الذي سال كان يخص ذاك الشخص.. لكن سرعان ما عادت أوراق الديوان الثالث تتطاير أمامه، ثبت في ذهنه صورة أوراق الديوان الثالث الممزق وانتزع صفحة الاهداء ووضعها في جيبه ثم حرك صورة أوراق الديوان وترك الريح تحملها بعيداً.

انتقل الى الطريق الثالث لكن الدم الذي انبثق بغزارة عندما

حاول تخيل حفرة في منتصف الطريق أجبره على الانتقال للطريق الرابع- غير المكتمل- المؤدي لقريته البعيدة.. ثم غاص في الفراغ.. أرجع الصور الى المنطقة الشاملة في ذهنه واتسعت حدة عينيه وأخذ يرتشف الفراغ الممتد في دائرته.

غمره فراغ هائل بدون أفكار او صور.. فراغ هائل لا يقطع سوى بعض اوامر لليد لتضع السيارة في القم.. وأوامر للقم بامتصاص السيارة بهدوء.

تسرب الفراغ ببطء وأخذت معالم الطريق الاول بالظهور في مدى عينيه كأنه يستيقظ من نوم جديد.. نوع جديد من النوم بدأ يأتيه منذ بداية تشكل الطريق الرابع.. نوم عبارة عن فراغ هائل يمسك بكل خلايا جسده وأفكاره باستثناء منطقة صغيرة تشبه المنبه.. منطقة صغيرة هي التي تدخله النوم وتخرجه منه بدون أي تدخل واع منه..

حمل جسده وانزاح به الى الزاوية في ركن الشارع.. أرخى قدميه فتكوى جسده ببطء.. اختفاء خيط الدم المتجمد- نتيجة عدم وقوع ساقه اليمنى في مدى نظره- دفعه لتحسس ساقه وعندما تأكد من وجود بقعة الدم المتجمد أخرج ورقة الاهداء من جيبه وتأمل للكلمتين الوحيدتين في منتصف فراغ الصفحة، خيل اليه أن خيط دم لا مرنياً ارتسم في منتصف فراغ الورقة فأخذ يتحسس الورقة باحثاً عن بروز بقعة الدم لكنه سرعان ما أعاد الورقة الى جيبه دون أن يكمل تحسسها

أعاد الطريق الثاني للجريان في عقله وانتقل مباشرة الى نهايته بدون البداية كالمعتاد بخصائص الجرائد والديوانيين الشرعيين المطبوعين واجتاز الخيط الرفيع الذي يفصل الطريق الثاني عن الثالث.. ارتسم في شفتيه شبح ابتسامة وهو يتذكر ارتداه للبذلة الكاملة ذاك اليوم وذهابه للطباعة وأخذه للنسخة الاولى لمراجعتها واعطاه النسخة الاولى من الديوان الثالث لها.. اختفت الابتسامة عندما قرأت الاهداء «حبي ندى» وبروز ليلى زوجته من ورائها.. ثم الدم الذي سال وتمزيقه للديوان وارتسام الطريق الرابع بالعودة للقريه.

وزن ثلاث ابتسامات باهتة على طرقة الثلاثة، اتبعها بكلمات مبهمه متقطعة وهو يغور في الفراغ.. نهض بتراح.. وترك قدميه تقودانه عبر الفراغ الذي يتكرر أمامه بلا انتهاء.

كوبا.. هذا هو جسمي!

خليل النعيمي *



البَحَّارَة، وليس الخَيْالَة، هم الذين اكتشفوا العالم اكتشفوه، فَعَقِدُوهُ (جعلوه) يعتقد بما يعتقدون، فَنَهَبُوهُ، واستعبدوه، جسم الكسوكب الأرضي، مثل جسم الكائن، مكوّن من ٧٠٪ من الماء وطُرق الماء أوسع من طُرق البر أيكفي ذلك لتفسير خلو فكر اليابسة من المفامرات الميتافيزيقية الخالدة؟ تذكرُوا أساطير الأغريق وقارنوها بالأساطير العربية، مع أنهما متجاوران..

ولربما كان «البعد المحيطي»، أو فضاء الماء اللامحدود، عاملاً أساسياً من عوامل النهضة البورجوازية الغربية، وتحرر فكرها من قيوده المحلية وهو

مال يحصل، بعد في العالم العربي المتعلق على «يابسته» عندما أُنْقِط على شواطئ «كوبا»، بعد ست ساعات من النوم الإضافي، بسبب التفاوت الزمني بين باريس و«هافانا»، كان رأسي مملوءاً بهذه المفاهيم الغربية التي غرّته كانت عجوني صامتة، ورأسي يتكلم: الكلمة الوحيدة التي انطلقت مني، بصوت مسموع: «صباح الخير أيها العالم» في الصباح الدافئ لكوبا، سأمشي، وحيداً، على الرمال البيض في شاطئ «فارادايرو»، جنة كوبا كما يسمونها وهي، في الحقيقة، جنة الغربيين الهاربين من جحيم مدنها المليئة بالزحمة والتلوث والضياب.

هنا، أكاد أقبض، حبساً، على شعور المستعمرين الأوائل، الذين هبطوا هذه الأرض بعد طول «بحار»، حيث الماء والخضرة والوجه الحسن، وأكاد أسمعهم يصرخون: إنها الجنة! في «فارادايرو» وجدت مدينة نظيفة، مرتبة، وأهلها لطفاء، مع أنها في بلد فقير ومحاصر وأتسمني أن أتذكر شوارع المدن العربية التاريخية المليئة بالتلوث والفساد والإهمال، علاقة الكائن بالمكان لا تحكمها الثروة، فقط، إذ لا بد أن يكون لها بعد آخر، بعد خفي، مثل من يعطني بجواده في الصباح الشفيف لفارادايرو، سأستيقظ على تغريد الطيور وسأكتشف أنها لا تغرد، كلها، في وقت واحد

* كاتب وجراح يقيم في باريس

لكل منها رتبة وأوان يبدوها ذو الصوت الخيطي الحاد، مثل صريره مغزل عتيق، بعده يأتي صوت أقل حدة، وأكثر رخامة، لكنه صغير، يخفي بمجرّد سماعه وما أن يتلاشى هذا الصوت الجميل من الوجود، حتى يتلوّه تغريد محزن يرتفع تدريجياً إلى أن يخزني في القلب ومن بعد، يعلو غرد متناسق، ذو طبقات، يتعالى بانتظام إلى أن يصل الشمس التي لا زالت نائمة، وكأنه يريد أن يوقظها، حتى لا تتأخر عن الشروق

وستستمر سيمفونية التغاريد، هذه، في فجر «فارادايرو» إلى أن يطرد بها نور الشمس الذي يبدأ غزوه للكون بعد انبثاقه من المحيط، الطيور كالكانات، إذن لها مسمع ومقامات، وكنا نعتقد، جهلاً، أن الكون «مفلوت»، وأن الإنسان، وحده، قام، أو أراد أن يقوم، بتنظيمه، عبثاً كنا نعتقد وما زلنا، على ضفاف المحيط، يبدو انتظار الأهل لمن سيأتي من جهة البحر واضحاً وأكيداً وهو ما جعل، ربما، «كريستوفر كولومبس» يكتب، يفرح، عندما دأست قدماء هذه الأرض، لأول مرة، إلى الملكة والملك في «اسبانيا»: «يا جلالة الملك، الأهالي يرحبون بنا كرسول لجلالتكم، وهم مستعدون لاتباع طريق الصليب، وإعطائنا الذهب الذي نريد» كان يكذب الفاتح القتال كان الأهالي يولولون مندھشين من

دون أن تكون مضطرة للاعتراف به، نظرياً (وهو، برأى، حلٌ ذكيٌ ومعقول، ولا بد له من أن يتعمق ويدوم).

في الطريق إلى «هافانا» قادماً من «فاردايرو»، سأجرب أن ألقي الأخرين، الذين يرافقونني، في السيارة. سأمدح ضحكاتهم العالية، وأسأل المصنف الذي يحيطونني به. سأحاول أن أدخل البحر القريب من النظر، وأن أتمتع برؤية الأشجار العظمية المنتشرة في الفضاء. ولكن بأية لغة، غير لغة الإحساس، سأكلم الأطلسي؟ وكيف أعبر للنفيل، ولأشجار الموز العريضة الأهداب، عن امتناني لوجودها في مثل هذه الطبيعة؟

في الأفق البعيد البحر. وفي الأفق القريب البحر. والناس الذين يحيطون بي مجهولون من البحر أيضاً ألا ترى هذه الأمواج الصغيرة التي تدفع الأرض بهدوء وكأنها تريد أن تذكرها بمصيرها المحتوم: الماء؟ لماذا لا أدهمهم بثرثرون. وأنا أصلاً لا أفهم ما يقولون، وأنا؟ أذهب إلى حيث تجد الماء رواها

«هافانا، الأرض الخراب»

في هافانا، سيفي عليّ من الروعة! فيها ساجد مدينتي التي أحلم بها. سأبدأ العشي، فوراً وسأفتح عيني. أما قلبي فليست في حاجة إلى إيقاظه.

«هافانا» ليست مدينة. إنها جوفة موسيقية متعددة الأماكن والألحان ألوانها الصاخبة، وديق طبولها، واهتزازات أماليها، وتموج أجسامهم المشوشة، تجعل الزائر يرتعد من الفرح. أي عالم هو هذا الذي لا يأبه إلا بالنغم؟ ولماذا تتبدد هموم الكائن، كلها، هنا؟

سأمشي الشوارع «الهافانية» متسائلاً: من أين تنبع كآبة المدن العربية؟ ولم لا يملأ شوارعها سوى الصنف الثقاف، أو الصنف المريب؟ ولم يبدو للكائن العربي، عكس هذا الذي أراه، الآن، ملفوفاً بالملتق والاستياء؟ ولكن، مالي ولهذه الأفكار البغيضة؟ وعن يفريني بالتخلي عما أرى الآن من روعة من أجل الركنش وراء سراب أفكار مهترنة أريد أن أنشد، وأن أتمتع، بما يحدث، الآن، قدامي، دون أن أشغل نفسي، ولو للحظات قليلة، بالبحث عن «جدوى» لها، وما، أصلاً، غير مجد مثل متعة لا تتكرر! أتكون هذه الأمنية الصغيرة ممكنة؟ أستحقق «هافانا»، أخيراً، حلمي القديم: «التحرر من معي ذاتي»!

«هافانا»! ما هذه مدينة، إن هي إلا شفق الكائن بالمكان.

كيف «أنظر» للفضاء البهي، حولي؟ سؤال غريب، لكنه حيرة فعلية. «فالنظرة الحقيقية رغبة»، كما يقول «موياسان».

«الكابيتول» (الكابيتول المائل، تماماً، لنظيره الأمريكي، والدولار «الكوبي»، للمعادل، تماماً، في سوق الصرف المطبعية للدولار الأمريكي، و«الأمريكيات الجميلات»، سيارات العقد

هذه المخلوقات التي اعتقدوا أنها هبطت عليهم من السماء ولم يكن يفهم مما يقولون حرفاً ومع ذلك، كان يصطنع الفهم، ويدعي التفاهم معهم، لكن أولئك البشر الذين لم تلوثهم السلطة، بعد، ولم يعانون أبداً من الاستغلال، يحكم طبيعة حياتهم «الأفقية»، المكتفية بإشباع الحاجة اليومية للكائن، سيعرفون، فيما بعد، مع الأسف، أن تلك الهوام إنما جاءت لاستغلالهم، وإبادةهم، والخلول في أمكنتهم «سيعرفون ذلك بعد «فوات الأوان» ولن يستطيعوا، أبداً، تغيير مصيرهم الذي رسمه لهم الاستعمار الحديث القائم على الاستعباد ونهب ثروات الكون، دون تأنيب ضمير.

في الطريق، أمر «بحاضن الكلاب». شيخ هرم حرقته الشمس ومله العرق. يحتضن بحنان بالغ عشرة جراء لا زالت «في» الصهد، مع أنها تهجم». يكلم الرجل الجراء التي تشفق أذانها لتسمع الصوت الوارد منه، وهي تتناوب، بحماس، على لصص أصابعه الناشئة. يبدو الرجل الهزيل في ثقة من أمره: يكاد أن يكون سعيداً في جهاته التي بدت لي مرعبة، شديدة الروعة. وهو ما بحث، في نفسي، من الماضي البعيد، قول «جاك لندن»: «غاية الكائن هو أن يتمتع بالحياة، لا أن يوجد، فقط».

في «فاردايرو»، النهار جميل، والوجوه مريحة، مع أن الحصار مستمر منذ عقود. همجية العالم التي تتجلى في حرمان الكائنات من حقوقها الأولية. لكن الكائن الذي قرد أن يعيش، لا يمكن أن يعيقه أحد، ولا شيء، عن تحقيق حلم الحياة، حلم التمتع بها بأي شكل كان.

أنا سعيد بالشمس الرطبة المنعكسة على الرمال البيض، هذه، وبهذه الريح الدافئة التي تهب من الشرق، وهذه الوجوه التي لا تعرف الاشتزاز (مثل وجوه أخرى أحاول أن أبعد، الآن، عن عيني! ألا يستحق، هذا كله، أن تتحمل من أجله «مشاق السفر»؟ وهل في السفر، حقيقة، من مشاق؟

الحياة لا تهتم بالأيديولوجيا

وما يعلنه النظام، هنا، لا يتجلى، بأي شكل، على حالة البشر، ولا في حركتهم، أو حياتهم التي أراها في الشارع. لكن الكائن مقسم، منذ الأزل، إلى قسمين: قسم العيش، وقسم الطيش. حالة اللامبالاة العميقة بأية أيديولوجيا هي التي تظهر بوضوح روعة على الوجوه والسمات، «دون رنح» ما يدهشني، مقارنة بذلك، هو إصرار بعض الأنظمة العربية، على تدجين «المواطن» لكي يخضع «بلا تدمر» لبعض «فنون» الأيديولوجيا، التي تجاوزتها الحياة، وأكّد الواقع خطأها!

هنا، يبدو جلياً أن السلطة السياسية أدركت أضرار ذلك الانقسام، وأهم من ذلك، أدركت خطورة الإصرار عليه، فتجاوزته، عملياً،



لا! لم أعد أفهم شيئاً في هذه الحياة ولكن لم تراني مضطراً لأن «أفهم» ألا يكفي أنني أسمع، وأرى، وأنتصع؟ وأي شيء أفره في الفهم؟

أول فندق نزلت فيه في هافانا، هو «هوتيل إنغلانديرا» فندق تاريخي

شهير، كان قصراً رائعاً، ولم يزل برغم القدم والحصار يقع في قلب «هافانا» العتيقة، على «ستورل بارك»، تماماً وقد كان يؤمّه «فيدريكو غارسيا لوركا»، و«سارة برنارد» التي كانت تلقي فيه بعشيقته، ومصارف القرآن الأشهر «مارانيني»، وآخرين كثيرون وهو بعد، اليوم، من «تراث الإنسانية» وحوله يحوم الناس كالذباب، ويخاصه في أول الليل، حيث تغدو المدينة: «مفعرة» قاعدة في بهو بين الأعمدة الجميلة، والحيطان العالية المزينة باللوحات الرائعة، أرى ظلال النهار البائدة تختفي بالأبواب لتتملأ الفضاء العابق بالتاريخ بأوائل أشعتها الهائلة صمت قاهر يسيطر على الناس فيه لكنهم يحاولون الإصغاء إلى حسيوس المشي القديم لئلا تلتهم المشهورين الذين ملأوا ذات يوم، هذا الفضاء بروائحهم، وأزولهم.

سأقضي أيامي الأولى في هافانا، فيه، بعدها سأنتقل، عمداً، إلى فندق آخر شهير، أيضاً، هو «أموس موندوز هوتيل» الفندق الذي كان يقيم فيه «أرنست همنغواي»، والذي كتب فيه روايته الرائعة: «لن تفرح الأجراس» وقد خصص هذا الفندق، الجناح الذي كان يشغله «دون أرنستو» ليصبح معرضاً دائماً لهمنغواي، يحج إليه العابرون، القادمون من أصقاع الأرض المختلفة وهو يقع بالقرب من «ساحة آرماس» التي كان الرجل الهزيل يرقص وحيداً فيها فيه ساقم يوماً أو بعض يوم، أما ما أطول هذه المدة! بعده سأنتقل إلى فندق آخر: «هوتيل تيليغراف»، ذو الأتوان الزاهية، والذي يضع بعلامات العداثة الكونية، وهو مجاور، تماماً للفندق الأول: «هوتيل إنغلانديرا» وقد كان، هو أيضاً، في «غابر الأزمان»، من أشهر فنادق أمريكا اللاتينية سريعاً أُلغيت مقاهي الفندينج، التي تطل على الملا الشارعي، وعلى ضوء «هافانا» الجميل إنها تشبه إلى حد بعيد مقاهي «فلور» و«دوماغو» في «سان جرمان دي بريه»، الباريسية

من قلعة «سان سلفادور» المطلة على فضاء «هافانا»، يبدو البحر هادئاً وعميقاً في البعيد ترى عمارت هافانا الجديدة بأبراجها الخضراء العالية وكأنها قطعة من «نيويورك» حتى العلم الكوبي يشبه العلم الأمريكي، ولكن بنجمة واحدة، بحر هافانا حالم مثل

الخامس، وحتى الرابع، أو الثالث، من القرن العشرين، اللواتي لا زلن يتفخرن بألوانهن الزاهية، واضعات مقاعدن المهترئة في خدمة الركاب، كل ذلك، وكثير غيره، يشد «السائح» إلى فضاء مديني لم يعد مثله، في آسيا العربية، أو في «أوروبا» المعزقة. هنا لا ترى من صور «الثوار» التاريخيين، إلا صورة «غيغارا»، مذيلة بعبارة «كوماندير، أميقو» (القائد المصدق) أما «فيديل» (وهذا هو الاسم الذي ينادونه به، هنا فلا أثر يدل، علناً، عليه، لا في الصحافة اليومية، ولا في الإذاعة والتلفزيون، ولا في الأخبار، أو المقاهي، ولا في الجارات، أو الشوارع! وهو ما ينم عن القلب، قليلاً، ويجعل العربي «المتمتع»، مثلي، بصور «القواد» الذين يكرههم، يتساءل مبهوتاً، هل ذلك ممكن؟

تعالوا، تدركوا أن كل شيء ممكن، بما في ذلك وقفة كوبا في وجه الإحصار الأمريكي الذي يهز العالم، أجمع؛ بما في ذلك «الديمقراطية» في غلاف من «الطغيان الثوري» المصطنع (للطغيان! سأتابع في ساحة «الكابيتولي» أجلس على الأحجار مدهوشاً، رجل دنس البوس، يقيم حفلاً موسيقياً في العراء لأنه برمبل قمامة يلاعب البرميل بأصابعه النخلة يدوره، فيدور كالغردوف حول الرجل الذي لا يتحرك من مكانه يمس فيصدر صوتاً رخيماً مثل أوتار آلة سحرية وعندما يتذاب الصوت المعدني في الفضاء، يدوره بسرعة أكبر، فيغدو رتيه نخعياً ومبحوحاً مثل مغني جاز أنهكه الانفعال وأحياناً، يستعمله مثل دف قديم من الجلد، الناس تتجمع حوله بإعجاب، وهو منحرف على برميل القمامة الذي يطير «من الفرح» لأنه تجاوز «وضع» القدر، حتى المعادن تبث عن الإناس؟ وعندما يعلو التصفيق، العفوي، أخيراً، يقف البرميل شامخاً على «قعره» لأنه بلا رأس! وفجأة يختفي الرجل، وخلفه البرميل، باحثاً عن ساحة جديدة، قبل غروب الشمس، في «هافانا»!

في قلب «هافانا» القديمة، «صناعة الاستعمار الكوبي» تحت شجرة عملاقة، عمرها من عمر المدينة، يرقص رجل هزيل، وحيداً، على أنغام «موسيقى الشارع» التي تعزفها فرقة عابرة، من الفرق التي تجوب المدينة.

يخصن الرجل نفسه بيديه، متذكراً حببية عرفها ذات يوم في حياة بعيدة يدور حول نفسه كما يدور العاشق الولهان لا يرى أحداً ويراه كل الناس مع من النساء الممّر اللذات تراه بدأ يذوب الآن؟

في الفاصل الموسيقي الذي حلّ، تواء، صفق لنفسه سعيداً، ولأنه رأى أنطلق إليه، أحنى رأسه خجلاً، وهو يتابع حركات قدميه الشديدة اللطف، لكنّه يرقص فوق الماء رجل وحيد ونحيل وزفائف، في ساحة «آرماس»!

صحراء ابتلعت، للثو، موتاما لا موج، لا زيد، ولا أساطيل لكأن
«وجه هذا البحر لم يملأ سفينا» صحراء من الماء اللامتاهي»
وهل تعني الصحراء شيئاً آخر غير الخلاء؟

سأترى كثيراً قبل أن أقدر عدم الذهاب إلى أبراج هافانا الجديدة
ساعود أدرجي إلى الحي القديم، سالكا شارع «أفنيون دل برادو»،
متجهاً إلى «الكابيتوليو»، الجليل، ماراً بعشاري الذين أحبهم من
الهمج والرعاع، وهم يستلقون بلا اهتمام على قوارع الطرق لا، إن
أكرر المهزلة مرة أخرى: سأحاول أن أدرك الأمر بهدوء
الاعتبارات الأخلاقية، والمظاهر العاطفية، يجب ألا نقيد الكائن،
ولا أن نرهق حركته الخاصة.

هنا، لا يبدو الأمر مبعياً على الإدراك: الموسيقى والرقص، والثورة
والجنس، هي عماد هذه المظلمات المترصة بالحياة لماذا لا
أندمج في خلاياها؟ في الستينيات، تذكروا، كان يساريو القرن
الشعرين، وعلى رأسهم «سارتر»، يجيئون إلى هنا ليتنقوا نكهة
الحياة الجديدة كانوا مأخوذين بالبعد الجنسي، (الجنسي بالأحرى،
لهذه الكائنات التي تمنع بها شوارع هافانا العطشى إلى الانطلاق
الآن، لم يبق من تلك الحياة سوى آثارها السلبية. القهر والمهزلة
وهذا هو، في النهاية، مفهوماً، نحن، البائس عن الحياة (حتى لا
أقول مفهومنا الغامض ولكن أي معنى لمفاهيم نفسية هشة،
شديدة الذوبان، في أسواق الواقع الحي؟ لماذا نصر على مواقفنا
حتى بعد أن تجاوزتها طاقة الحياة؟ وهذه الجموع الهائنة التي
تُزج حصة والتصافق، كيف يمكن لنا أن نتجاهلها حتى ونحن
ننظر لثورة ماتت قبل أن ترى النور؟ قتلها فتيان امبريالية
استهلاكية بلا قلب، أريد أن أقول بلا عقل وحتى هذه «المعارة»
تبو هائلة من المعنى، ومع ذلك، أحب أن أقولها

شارع «أويسونو» الذي يوصل «سفنرال بارك»، حيث الفنادق
العريقة، ومنها فندق «إنتلثورا»، بساحة «آرماس»، في الحي
الهافاني العتيق، حيث المطاعم الصغيرة للطبقة القريبة من
البحر، هذا الشارع الضيق والطويل، سامشيه كل يوم، ناهياً ألبياً،
وعبوني تهتج عن كل شيء في شتائها: لكأنني أريد أن أعلم أشلاء
الماضي البعيد الذي لم أعشه ولربما كان ذلك كافياً لتبرير فعل
مثل هذا فلو كنت عشته لما صرت بحاجة إلى لملمة في الخارج
ومع ذلك، بحق لي أن أتساءل: كيف يالغ الكائن الأمكنة؟ ولم
يخترب بعضها ويهمل بعضها الآخر؟ أي إثم عظيم فنقره عندما
نتجاهل بعض الأمكنة؟ سأحاول.

عندما تنوغل في «هافانا» تصوير تصيح، وأنت تبكي: «أي جدوى
من تدمير تراث العالم، بطل هذه القسوة والوحشية؟ أي جدوى من
حصار همجي لا يرحم؟»

جمال «هافانا» لا يدع لك مجالاً للاختيار، يستولي عليك من

النظرة الأولى ومن أول نظره ستكتشف أن الإنسانية حقما، وبلا
عقلاً إنسانية تقبل بفرض حصار مدني على مجتمع بأكمله، منذ
نصف قرن، لأسباب إيديولوجية، أو لغيرها من الأسباب، وما هم
السبب طالما هي تقبل بكل هذا البؤس والخراب: إنها، بلا أدنى
ريب، إنسانية مريضة ولا أمل منها، ما دامت تغلق فمها للنز عن
أفعال جائرة مثل هذا الحصار الوحشي الذي لا يمكن تبريره
(وعلى الأقل منذ أن زالت، منذ عشرات السنين، أسبابه الواهية)
ولكن لمن تقرر الأجواس؟

إن لم يشعر الكائن الفرد أنه مسؤول عن «حقايات» الآخرين، فلا
مجال لتحقيق عدالة بين الناس وسيظل بعضنا يعاني أكثر من
بعضنا الآخر ودون عدالة مطلقة، لن ينفع العقاب، مهما كان
صارماً ومديداً، وإن يضع البشر على الطريق الصحيح وكل ادعاء
آخر باطل وخطير.

سأدع «هافانا» المسباحة للآخرين، وأقوص في «أحشاء» المدينة
أريد أن أكتشف الحرمان الذي يعانيه الناس ذلك هو «المشروع»
الذي يحركني منذ البدء مشروع اكتشاف العذاب الناجم عن
الحرمان الحرمان الذي عشته في طفولتي وصباي كثيراً ولكن
هنا، أحس أن عظمة هذه الكائنات الهشة البسيطة التي تكاد تذوب
من النظرة إليها، تنبع من هذه «العبيثة»، عبيثة العقاب الجماعي
عن «خطيئة» فردية، والإنسانية، كلها، تنام بلا تأنيب ضمير:
وهو ما حدث، مع الأسف، باستمرار، وعلى مر العصور: لكن ذلك
ليس سبباً كافياً ليستمّر في الحدث، ولا، لكي يحدث بعد الآن.
أصور «البؤس» الفارجي، والحقيقة أني أصور نفسي أصور بؤسها
الداخلي وهيأجها تمتشت لا! لأفهم، ولا أقبل، حتى ولو فهمت
وتلك هي المسألة الأساسية، هذا العذاب الذي يكاد يبدو أزلياً
والذي تعانيه بعض الكائنات، دون بعضها الآخر لكن الأمر لا بد
لها من أن تتخضع ذات يوم ووضوحها يعني فقط الوصول إلى
نقطة البداية الوصول الذي لا بد له من العدل لكي يتحقق بانتظار
أن تحل تلك المعجزة، ما عليّ إلا أن أباع وهذه الوجوه العميمة
يعني، قبل أن أسدل عليها غطاء الذكريات

الناس، هنا، ينظرون إلي، يمعنون وتودد، وأنا أنظر إلى نفسي
باحترار، لأنني أحسست أني كنت أشارك في هذه التراجيديا
الإنسانية المستمرة منذ عقود كتب هذا في ساحة «كريستو»
«تقديس السائح»: هذا ما انتهت إليه الثورة الكوبية تقديسه لأنه
مصدر «الدولار»، الذي هو العملة المحلية، عمليا، ويرغم كل ذلك،
تحاول هذه الثورة الحفاظ على الطابع التاريخي لها، طابع
الجزيرة المتعددة المشارب والأمواء ذك، كله، بكاد أن يكون
مفهوماً وهو مفهوم بالفعل ففي الحياة إما أن «تتجدد»، أو أن
«تتبدد» وهو المقام الأساسي في «مبدأ الوجود».



حولي تملوني بالريح في
دورائها الهادئ، أجلس
صامتاً، مختبئاً في ذاتي،
مثل قطاة تخادع الصياد
«إرجع إلى البيت» تقول
عندما أحاكبها تذكرني

بأمي وأنا أريد أن أروح أبعد أية مفارقة حمقاء تشغل نفس
الكائن الذي تعود على الانصياع وأظلم أمتي مبتعداً عنها وأنا
أحاكبها لكان الخطوة قارة! تطمئن نفسي إلى حركة السير
ويذكرني ذلك بأبي «الراحل» بالرغم منه أبي الذي يطوق البرز
بعينيه، قبل أن يمد خطوات الواسعة التي تنأى به عن الربيب
«تقول: الرجع» وأنا أرى، في الأفق القريب لها فانا، تمثال
«كريستوبال كولوم» من سيفنعني بالرجوع؟

في الطريق إليه، أمر بالآفات: أمم وقرون بشر كالتراب أخايد في
الوجود والنفس، أية قيمة لها عندما تهترئ الأجساد؟ وهذه
الدور الملية بالشلف والقشور، من أي ناحية فيها تتبع الكسور؟
من قبل، رأيت دوراً مهدمة ومثلمة، أما أن أرى، الآن، مدينة
تعاين، بأكتها تقريباً، من الذوم والأفلام، من التفتت والحفر، من
التشقق والعلب، فذكر أمر لا يحتمله الكائن. ومع ذلك، تعبه
كائنات بلا مصير! من ينقذ القلب من الانهيار؟ لا لم يكن ما رأيت
هو نصب «كريستوفر كولومبس» بل «سانتا ماريا ديل كارمل»
التي تلو المدينة، تباركها بأصابعها الحجرية الناعمة، ونظرتها
المليئة بالسكنية سأبحث عن «كريستوبال» في مكان آخر!

الآن، سأتعشى بهدوء، ولن يخدعني أحد، بعد اليوم، لأنني رأيت كل
شيء بعيني. وما كل ما يري يترك «كريستوبال كولومب» لم يكن
«تمناً»، إنه إنسم «مفكرة» هائلة الحجم، في حي «فيداودو» الجديد،
على أطراف هافانا، بالقرب من النصب التاريخي للثورة الكوبية
هذا يكفي

وأنا أتملى الحضور أصير أرد: «...ولأنني لا أستطيع أن أحو على
نساء العالم، كلهن، فسأكتفي بواحدة منهن. هي أنت، وسأعدها
عند الزوم. هافانا مدينة - امرأة، الرجل ناقل فيها، والحياء
تمضي مع اهتزاز أذنان سنانها التي توحى بسعادة بلا أنغام، من
علم للهرجات للحد والفرح! ومن سلا أجسامهن بالفساحر
والسكون، والبس أرواحهن للعمة والذهول؟

على أنغام موسيقى الصفر (فالفرق الموسيقية الشوارعية، هنا،
تتميز بألوان قصصاتها، فقط، أما أنغامها الاهتزازية فواحدة،
أكتب هذه الكلمات، أكتبها مرة أخرى في كافيتيريا «انغلانتر»
التي لم أعد أستطيع مجارعتها. عبر سياجها أنظر الريح، أخاطب
المرور، وأتذوق المتعة في خطرات هذا العالم الملون بالصوت

وهذا التعدد الطبيعي أمر عادي في بلد محاط بالبحر من جميع
الجهات

لا ترى للثورة، ولا لقائدنا «فيديل»، شعائر ولا علامات لا، في
المدن، ولا على الطرقات لا في الأطراف، ولا في المركز وخلال
تجوالي، وإقامتي، في أسكن متفرقة من الجزيرة، لم ألاحظ، كما
قلت من قبل، أي «إعلان» لأي «فعل سياسي»، باستثناء بعض
صور: تشي غيفارا، ولكم تمنيت أن يتعلم «قادة الثارات» العربية
من هذا، فلا يفرقون المدن بصورهم، وأخبار انتصاراتهم
«المزعومة».

لم ينفذ البعد الروحي للمسيحية إلى هذه الأجساد وليست
القياعات الدينية التي تظهر على الوجوه، وتختفي لإغشاء
واهاً، «بيدي»، أكثر مما يخفي، ما تخفيه هذه الأجساد من
«نهم» للمتعة والعيش إنهم لا يعرفون سوى «قانون الحياة»
ضرورة التغلب على صعوباتها، هنا، والآن وهو «وحي» حيواني
خالص

تحسم يضعون «الأخلاق» خلف مؤخراتهم، التي يهزونها بفنج
ودال يكشفون للريح عن سماتهم الجسدية التي تغشك عن
«أسماهم» أحساد، تحس، مقارنة بها، أن الأجساد الأوروبية
خارجة من قبر كيف «بالأجسام» العربية، لا الأجساد البدنية
المتزهلة المشوشة بالبيلادة والسكون؟

«الواقع» هو الفعالية الحيوية الأتية للكائن، وليست «النظرية»
عنه، وهو ما يعطيه «الحق» بأن يفعلوا ما يتأخرون من أجل
البقاء على «قيد الحياة» لا عيب، ولا عوائق نفسية، ولا إحصاقات
حسية، ويمكن لهم أن يكذبوا بتصميم ووعي عليك، وهم فرحون
ولربما كننا سحن، أيضاً، كذلك، وأكثر لكن الغلاف الأخلاقي
المزيف الذي نرتديه، والمتراقب بفعولية جسدية صارمة، يجعل
كل شيء مبتذلاً، بما في ذلك «فعل الخديعة» ومع ذلك، أطرح
السؤال: إلى أية «ثورة» نفتقر نحن العرب الخائضون؟

في صباح «هافانا» الشفيف، أقعد في كافيتيريا «انغلانتر»
وحيدا لم يبق السياح من نومهم، بعد والكيبون أوقاتهم مرتبطة
بأوقات هؤلاء أمامي «سنترال بارك» هادئا وبديعا والصدية
التي كانت مزدحة في الليل غنجا وحياء، تيدو وكأنا، هي
الأخرى، تنام عميقاً لتتخلص من إرهاقها الليلي، قبل أن تفيق،
بعد قليل، منتقلة «بمحتواها التاريخي»، وليس ذلك مجازا وحيدا،
في الكافيتيريا ذات الأبعاد المستطيلة البديعة التكوين، أقرأ على
أعمدها التاريخية بعض قصائد «غارسيا لوركا»، وغيره ممن
أقاموا هنا، في غابر الأزمان على مرعى النظر مني تقع «هافانا
فيينا» أو «هافانا القديمة» التي سحرت الكثيرين وجيدا، ولكن لا
حزينا، ولا كنييا حركة العالم البائدة، في ذلك الصباح الطازج،

ولكي أكمل ما بدأت، بعد أن انتهيت من قهوتي السوداء، أطلب خليط «الموجيتو»، شراب هافانا الساحر.

طويلاً، سأذكر هذه اللحظات الرائعة. سأذكرها حتى قبل أن أنساهما. وسأقول ذلك لأنها فريدة، أما قمامة الوجود فلا تنسى! عالم يملك التقود (لا الثروة الإنسانية، كما ينبغي)، وعالم يملك الحياة هذا ما خطري لي في «باسيدو مارتى» في صباح هافانا الجديد، وأنا أتحدّر نحو البحر، متأملاً غلّول السباح الغربيين، وهم يشتمون الهوييني، وكأنهم خارجون من نقابة، للتو، وحولهم يتقاطر «الأهالي» مثل غزلان بريّة في ربيع «الجزيرة» البعيد.

بين البر وبين البحر كنت أمشي في ذلك الصباح المتهرّب مثل ضوء غزير، وأنا أريد: «أفقرت من أهليها مخلّوب / فالطغيبات فالجنوب»، عندما أصابت نوبة صرع مفاجئة عامل تنظيف الشارع، فخرّ مغشياً عليه والزبد يتطاير من «شفية» وعلى الفور تجمّع أصدقائه الزّبالون حوله، وأسندوه على كيس القمامة المتهرّبة، وصفوه لبقيف، وهو يفرق في الارتباك ولأن النوبة طالت، ولا إسعاف يصل (وهل كانوا طلبوه، أصلاً)، أركبوه سيارة القمامة، وحطّوه بين كسيين ملوثين وعندما اهتزت السيارة القديمة المصنّوة بحمولتها أنهمرت أكوام «الأشياء» عليه، وهو يتابع ارتجافه الذي عدّ الآن، مخيفاً بطناً، راح يمتدّ، وظلّت في مكاني، وقلّقاً، أتأمل، عاجزاً، مشهد الإنسانية التي لا ترحم:

لا يكفي أن يعترف الكائن بعجزه عن تغيير العالم، فنك خيانة إنسانية لا تغفّر. هنا، تدرك أن الفلاسفة «الإنسانيين»، الذين طالّبوا بإلغاء كل أشكال «الاستغلال الإنساني للإنسان»، مثل ماركس، والفروزيون، «برودون» و«باكونين»، وغيرهم، تدرك أنهم على حق، حتى «ولو تطرّفوا» في دعوتهم، التي يصنفها «خصوصهم» بالمثالية والطوباوية. فالتنازل أمام «مطلّبات الواقع»، حتى من أجل «تحسينه»، يندرج، هو الآخر، في نسق الفجائية الإنسانية التي لا يمكن تهربها. وكون «الأمر» غير قابل للتحقق، الآن، وهنا، هو، تماماً، دليل صوابه، لأنه سيحقق، ذات يوم، بشكل أو بآخر سندرك الفدعية!

بعد أن أمشي عدة كيلومترات في كورنيش «مالكون» الذي تشبّهه «الريفيرا» الفرنسية في مدينة «نيس»، وكأنها بنت له، أتوقف وأنا على حافة البكاء؛ الخراب المعمم الذي أصاب أجمل شواطئ العالم الحديث بسبب الحصار الأمريكي، الذي لا يحتمل.

قصور، ودور، ذات روعة لا تضاهي، مهجورة، مكسورة الجدران، تهدد الانحلال العميقة مقاموتها التي بدت وكأنها على وشك الاستسلام للغناء بناغات تاريخية خالية في مواجهة البحر المحيط تحتها، تماماً، مرفأ هافانا التاريخي، خالياً من السفن والأوكار أية كارثة إنسانية أراها، الآن، بعيني الدامعتين أرضها

في قلبي وكأنها يبتني بم يذكّرني هذا الدمار؟ هذا التدمير المتمدّد المقصود لبني البشر، وكأنهم من الحجر وهم كذلك، فعلاً!

يكفي! أصرخ في الفراغ الهائل الذي يحيط بالكرة الأرضية، وأقطع على الفور مسيري أبذل عمق المدينة المملوءة، هي الأخرى، بالخراب لكنني لم أعد أرى البحر، وهو ما يهدئ من روحي، قليلاً.

الرجال، هنا، كنبوين، مثل بقية رجال العالم والنساء دمثات، وغنجات، لأنهن أصبحن، بسبب الحصار، سلعة، وعلى السلعة أن تجذب الناظرين، حتى ولو كانوا خنازير، وهو ما يجعلني «أتمنّى غيظاً»!

من حق «فهديل» أن يصر على موقفه الإيديولوجي، حتى ولو كان زائفاً (وبالأخص إن كان كذلك)، وليس من حق أحد أن يحاصر بلداً، وشعباً كاملاً، لمجرد خلاف إيديولوجي مع رئيسه (حتى ولو كان الرئيس حزياً والمدّهم في الأمر أن «الإنسانية»، كلها، تنطلق «عاجزة عن العقل»! لعن الله هذه الإنسانية المحقّاة» رعب!

رعب افتقار الكرامة الإنسانية

رعب التحول إلى عاهرة أو قواد

رعب التحول إلى متسرّل

رعب يجعل قلبي يرتجف وأنا أرى مدينة بكاملها تتحوّل إلى هذه وذلك

وأكد أفقد الرغبة في التحدّث والملاحظة والنظر إلى الأشياء، والكتابة فما يجري حولي يجعلني أصاب بالرعب حتى أنني صرت أخشى على نفسي من التحول، ذات يوم، وهو أمر ممكن الحدوث، إلى «وغد» والوغد، هذا، كلمة لا مأمولة، ولا وجود لها ما يوجد هو كلمة «اللغة» لقمة العيش التعمّسة التي يجب الحصول عليها، بشكل أو بآخر، وبأي ثمن، حتى ولو كان «وُغِب المؤخر»!

الآن، حانت ساعة «الموجيتو»، شرابي المفضل، في المقهى الأخضر الصغير، مقهى «بوكية بولونجا»، في وسط شارع «أوبيسو» العريق، أغلق الدفتر الأسود وأمشي، صامتاً، لا أرفع بصري عن الأرض، ولا أعود أكتب في رأسي، اللغة على الكتابة،

هذا هو جسمي!

هنا، أدرك، لأول مرة، أن الكائن هو الجسم، وليس الاسم خدعة

الاسم يُرتدى ويُخلع ويكسر ويمكن أن تستعيره من أحد آخر ويمكن استبداله، أو إلغاؤه لكن جسم الكائن هو «كل شيء» عنده، ولا مجال للحلّ فيه» والثقافة العريضة الحديثة ركّبت وراء الاسم، وأقملت الجسم أمملت ماهية الكائن وحامل جوهريه تلك كانت خديعتها، وسبب تفاهتها العميقة، أيضاً فلا وجود للفن



والمردينية، والملاحمية،
والطورانيين، والكلدانيين،
والقصورانيين، وملل ونحل
أخرى تراثت أرض الجزيرة،
التي سقامها التاريخ بتفافات
ودماء عديدة كانوا يشربونه.
وقد مزجوه بشلج وماء
يشربونه بحسبة ومثقة، وهم
يختلن في «جراديق»
القصب والزلل المرصبة على
ضفاف نهر الحابور، لا طنين
فيها من سطوة الحر كنت

أشوى في «حصاصة القليظ»، عابراً إليهم (ولم ترني كنت أفعل هذا
كل يوم؟) نهر «جفجفة» الذي جففته الشمس، أو كادت أن وأنا أكاد
من الطعما أموت، ولكن أية عاطفة هوجاء تحركني. الآن، في
هافانا

كان اسمها. «تانيونوس»

وفي ٢٨ أكتوبر ١٤٩٢ عام خروج العرب من الفردوس الأندلسي
سيحط الرحال في القسم الغربي منها: «أوريانتي»، «مارسبير»
مرتزق ملك اسبانيا الكاثوليكي، والملكة «إيزابيلا»، «كريستوبال
كولون» «كريستوف كولومبس» وأنا أفضل ترجمتها فيما يتعلق
به بالذات بـ: «جواب الأفاق»، وكان قد اكتشف من قبل حيز
«غواناهاني» الباهاماس وسيهتف منذ أن يرى اليابسة، متعائلاً
«أخيراً، ها هي ذي الأرض الصلبة بداية الطريق إلى الهند» إذ
كان يعتقد أنه وصل إلى «الصين»

«كريستوفر كولومبس» كان يعتقد، حقيقة، أنه وصل إلى الصين
وكل إشارة ستعني له ذلك ولأنه «شخصية اسطورية» فيستأطر
بالنسبة إليه كل شيء وسيفسر «الكلمات والأشياء» في سياق
اعتقاده الخاطي، ولكن الجازم، هذا فشجرة متواضعة ستغدو،
بالنسبة إليه: «كانااليه دي شين» وسيبدأ الهنود، أولاً، عن
الذهب وسيجيئونه: نعم! في «كوباناكان»! وسيهم، العكس
تماماً، كما هي العادة، أو كما تملي عليه نفسه الاسطورية: «أن
الذهب عند «الخان الأكبر» وسيرسل بخص رجاله، وعلى رأسهم
رجل «أرايو فون» عربي اللسان، تدرب عند ملك غينها، إلى ما
يعتقد أنها «عاصمة المنقول» وعندما يصلون إلى المكان المدلول
عليه سيدجون قرية صغيرة فيها عشرون شخصاً، أو أكثر قليلاً،
وأكوام من التوابل، ولا ذهب، ومع ذلك، سيظل «كريستوبال»
الفهيجي يصبر على أنه وصل إلى الصين، وأن الأرض ملوثة
بالذهب وهو ما سيحصل عليه فيما بعد.

بمعزل عن تهجيل «الكيان» الإنساني، وتحرير مواهبه

ما يعطي الحياة تنفتحها الخاص والممتع، في كويا، هو اعتبارها
أن الجسم مصدر كل شيء؛ مصدر الروعة، كما هو مصدر اللوعة
ولا تأتي الأفكار ومستفاتها إلا في آخر القائمة علاقة الكوبي
بالأخر، من أي بلد أتى، حسية حسية فقط حتى اللغة التي يتكلمها
الناس، هنا، خليط من لغات عديدة، ويشوبها في أغلب الأحيان
«لغو»، حتى لا نقول كلمات من اختراع المتحاذين عندما
يعجزون عن شرح ما يريدون لبعضهم، أو لمن لا يفهم غير «لغته
الأم»، التي لا يفهمونها، هم، أيضاً، والذين يصرون، مع ذلك، على
شرح ما يريدون، حتى ولو باللمس

الجسم في كويا يسيطر على القضاء بلا «مبرر» كاذب، وبلا رهبة
أو افتعال وجوده القوي المتحسس والمتحسس يجعلك مشدوداً
إليه هو راسخ في ثقافة المدينة بلا أفتنة أو زخارف مكثف بذاته
مثل هضبة مكسوة بالعشب يبدو عارياً مع أنه ليس كذلك وأمام
«عريته» المرئي، ولكن المغشأ، وحضوره الشهوي، وكأنه قابل
للمس، يتراجع البؤس المعمم، فوراً يتراجع خلف أقدام المشاة
المتمثلين عبطة وحياة.

لا أحد يسألك من أنت، طالما أنك قادر على الظهور بظهر لطيف
بما دمت تستطيع المشاركة في الحديث، وتعرف كيف تتمتع
بوقت، فأنت مثل «كريستوبال» من أهل المكان وعندما تغيب
تمسك الناكدة الجسدية من خلاياها، ولا يعود وجودك يعني
شيئاً لأحد حتى لمن أحبك، تلك هي اسطورة الحياة الرائعة، هنا:
اختلاط بلا ارتباط.

تغرب الشمس على هافانا فيغدو العالم ليلاً، كما هي الحال في
أصقاع الدنيا الأخرى، وليس في ذلك أي سر! لكن «الحبيبات»
السود المضينة، مثل فراشات العتمة في ربيع «الجزيرة» القديم،
هي التي تكسو الليل بغلاف من الشفافية والود أجسام شاهقة
تخطف في أول الليل، وكأنها تريد أن تسميه ليلاً، وهو ليس كذلك
ألوانها الخضر والزرق والبرتقالية، المليئة بالنور، تكشف للرائي
مصيره المحسوس، حتى ليغدو من العبث البحث عن مخبأ للذات.

التسايرخ الفساير

أجلس في واجهة الكافيتيريا الشهيرة، في أول هذا المساء، أيضاً،
متأملاً نفسي عن كتب كنت طفلاً في «بادية الشام»، وبالصداقة
تعلمت القراءة، والكتابة، وعندما كنت أعود إلى «مدينة البادية»:
الحسكة، كنت أقرأ في واجهة المكتبات عناوين الكتب فقط ومنها
كتاب: «عاصفة على السكر»؛ ولجولي العميق بالعالم الذي ما زال
بلاحتني في الآن، كنت أقرأ الاسم عاصفة على السكر»؛ وكنت
أغبط لذلك، لأنني أحسب أن الحكومة ستصادر قوارير العرق الذي
كان المشروب المفضل عند السريان والآشوريين والأرمن

ولن يعتقد الاسبان أن «كوبا» جزيرة، وليست قارة إلا في ١٥٠٩، وبعد محاولات عديدة لاكتشاف مامية الأرض التي هبطوا إليها وفي ١٥١٠، سيدلون غزو الجزيرة بـ ٣٠٠ رجل يقودهم المومي المربع: «هرنان كورتيس»، أحد أعوان «كريستوفر كولومبس» المسالم وفي ١٥١٢ تستعمل إليهما أول دفعة من «العبيد» العنوبيين من أصقاع أفريقيا السوداء، التي كانت لسوء حظها سهلة الوصول.

ومنذ ١٥١٧ سبّد مذابح الهنود «المنهجية» وستغدو «كوبا» قاعدة لغزو بقية القارة «هرنان كورتيس» الذي استقر في «سانتاغو دي كوبا» سيفزو المكسيك، وسيحطم حضارتها الحاملة المسالمة و«فرانيسكو بيزارد» سيفزو «البورو»، حيث الذهب الوفير، وأثار «الأنكا» وفي ١٥١٩، سيدبّ تدفّين مدينة «هافانا»، التي ستغدو، في القرن السادس عشر، مفتاح العالم الجديد» وفيما بعد، تستشري أمريكا، من الاسبان، ولاية «فلوريدا»، وستظل ريبا إلى الآن، تحاول شراء «كوبا»، لكن الاسبان سيرفضون، دائماً، بيع جزيرتهم الجميلة لليانكي.

مقهى شارع دمشق

أثوّر، في شوارع هافانا القديمة، وأمشي «على غدي هري»، إلى أن أعرّ بالصدفة على «شارع دمشق»: هل كانت قدامي تعرفان الطريق؟ ولم لا؟ دام العالم «قائماً على اللاجدوي»، في مقهى صغير اسمه «لا بلينا»، قريب من البحر، وعلى ناصية شارع دمشق العتيق لا يؤمّه أحد إلا من دُفّت به صدف الحجة التي لا تتوقف عن «البحث عن لاشي»، «أجلس في ذلك الصباح الممئليّ بالانتظار والهدوء وحيدا في المقهى الذي «أحب اسمه»، أجلس، ولا أحد يجي، لهاسألني ما أريد، الرجل القصير الذي يشبه «أرمين الجزيرة» بهيئة، وعرقه الذي يسيل من تحت إبطه، ورأسه الذي بلا سنّ، وعينه الساهمتين من «الحياة لكونه موجوداً»، يبدو وكأنه لا يهتم بوجودي؛ بمنّ يذكرني الرجل القصير الذي لا تتوقف يداه عن العبّز والعجن في خلاء ذلك المقهى العتيق؟

سأجلس طويلاً في مهب الريح العفيفة النابعة من الماء، دون أن يهتم أحد بي، الحُزّار «الأرميني» مشغول بنار فرته التي تشعل وتنطلي، والمرأة السمراء الصغيرة نضد وتهبط متعبة ووصيفة، وحولي صبية يتقاسمين بأقدامهم: أبهم أكبر حجم، وأنا منهمك في الكتابة، والعالم ينتهيّ ليوم آخر جميل، هكذا عندما تتحرك يمكن أن نغفر على كل شيء، حتى على موتنا وهو ما يعطي «الحركة» أهميتها التاريخية فهي «موت ممكن»، أما السكون فهو موت نكبد

في بار «دوس» هرمانوس، على المرفأ القديم لهافانا، أحط الرحال، أخيراً أطلب خليط «الموجيتو»، وماء، ولغة أكل، وانتظر

البحارة الذين سيأتون من مجاهل البحار! ولأن كل شيء صار، لسوء الحظ، معلوماً، لم يصل أحد، أبداً وتلك هي، اليوم، مصيبة هافانا: وما عليّ إلا أن أقوم في شارع «سان بيدرو»، وهو شارع المرفأ الرئيسي، الموازي للبحر، تنتشر البارات التاريخية التي أمها الرجال القادمون من أعماق البحار، على مدى قرون، بارات صارت، اليوم، تستجدي السياح الثقافيين، لئلا تموت من الإهمال سياح لا يكادون يطلّون على البحر، حتى يفتقوا في أزقة المدينة العتيقة، باحثين عن مطاعم نظيفة تقدم وجبات «مدروسة» لا شذوّ فيها عن القاعدة: وأتساءل: لماذا يذهبون إلى طرف الكون الآخر ليأكلوا ما كانوا دائماً، يأكلون؟ ولكن من يستطيع أن يجيب عن سؤال بلا مرية؟

هنا، وجدت نفسي، بلا إرادة مني، في صف «المميزين»، أهل النعمة، وكنت في طفراتي أشدّ الرغيف لكن أهمية الحياة لا تتعلق «بالصوف»، وهو ما يجعلني أمراً قليلاً: فأنا كائن خليط ولأن كوبا أرض محفوفة بالءاء من جميع الجهات، قررت أن أدرك أمراً «صغيراً» قبل أن أغادرها في «الجزيرة السورية»، حيث الأرض الصلبة لا نهاية لها، كان العالم يبدو لي مؤسّساً منه! فحيثما مشيت وجدت رملًا وشمسًا وغباراً كان البؤس يابساً مثل المصطب الشمسوس وهنا، لأول مرة، أرى البؤس الإنساني مبثولاً يختلط برطوبة البحر وشم الكائنات في «الجزيرة» كنا ظمأى ويؤساء وجهاً، وكنا نحسب أن حدود العالم لا تعدّي حدود الرمال التي تذرّوها الرياح، حتى أننا كنا نتفصل بصمتي إلى أين تطوّر ذراري الرمال الصغيرة؟ وفي أي أرض تراها تحط؟

كنا عندما نحفر بئرًا في الحما، ونعثر فيه على الماء، نطش، قبل كل شيء «أقدماً فيه، عليها تصيب سطح البحر الصهبي تحت القاع كنا نحس أننا أبخرنا بعيداً عندما تتدلى سيقاننا في حضيض الماء وهنا صرت أحسنى لأحب التميز عن الآخرين، مع أنني بعثت عنه طيلة حياتي، وهو ما يجعلني، اليوم، في حيرة من أمري ولربما كان الأمر سبباً أكثر قابلية للاحترام أو الاحتواء لو لم أجد كل هذا الفقر من البؤس الإنساني الذي لا يبرر! لو كانت المفارقة أقل بدانة وندامة هنا، سأدرك أن البؤس ليس مقصوداً على اليأس وأن اختلاف الحياة هو مصدر متعة، وأن البعد اللومى لها يتعدى كثيراً إظهارها الميتافيزيقي للبلد، إن لم يكن أهمّ منه بكثير وأكثر من ذلك، أن الحياة قد تضعنا في صفّ من لم نعد نرغب أن نكون في صفّهم؛ وبالصّحوص، سنكون بحاجة إلى نضج كبير لكي نضمر على فعل ما نريد فعله، حتى ولو لم يحبّه الآخرون وهو ما يمنح «الوعي الفعّال» بُعداً الأسطوري في الحياة وفي الحالتين، من قبل والآن، لا أجد جواباً مناسباً، ولا عزراً مطمئناً، لما أحس وأعاني وليس أمامي إلا أن أسلك السبيل

الذي يجعلني أقل تماسة: سبيل تبني مشاعري، وقبول اضطراباتي، والنفاع عن أهوائي.

روية البؤس تجعلني وحشاً لأنه يذكرني بطفولتي، ويعدني إلى ما كنت أعتقد خطأ أنها الطريق المسدودة في وجه الكائنات ففي الحياة لا وجود لطرق مسدودة إلا في وجه القعدة والمهتين فلا بحث في هافانا المتعددة عن أبعاد أخرى فمكوثي حيث أنا الآن لا يملوني إلا باحتقار الذات واعتقادي الصارم بأن الإنسانية تجلس، اليوم، فوق برميل من القذارة والبلادة، يجعلني أجزم أن «الحل» لا يكمن في قبول ما هو مقبول، ولا في رفضه، أيضاً وهو ما يضفي على حياة الكائن القلق والاضطراب، ويجعلها عديمة الجدوى بدون تمرّد.

في «ستنرال بارك»

اليوم مشيت كثيراً في هافانا وأسأمتي غداً، وربما بعد غد ولقد أعود من بعد ثمة شيء ضيقه وسأحاول أن ألقاه، هنا، طفولتي؛ وما جدوى حياة بلا ضياع؟

في «ستنرال بارك» في قلب هافانا القديمة، وتحت تمثال «جوزيه مارتني»، صانع الاستقلال، تلحجم الجموع، وتتفاقر تتحاور، وتتناور تتحاكم وتتماحك وأقف بينهم متعجباً ناظراً بمهشة إلى العرق المتصبب من الجباه، وهم يصرخون بأعلى أصواتهم شارحين لبعضهم ما يعتقد كل منهم به وسأتردد كل يوم على المجمع المتلاطم، هذه وأترق بين الأصوات الهادرة وأتذكر أيام المد القومي العربي والخطب من على بلكون سراي «الحسكة»، تتلاحق والرجل الأنيق يردد مزموراً عرب، يا أيها الناس، عرب: سأختلط بهم مأخوذاً، مفكراً في أعماقي؛ وأخيراً، ها هي ذي بذرة ثورة جديدة تتخلق في قلب هافانا القديمة؛ لكن العنف اللفظي، والحرية التي يتمتعون بها، يجعلاني أشك في استخلاصي المتسرّع وما يزيد في شكّي تذكري تفسيرات «كريستوبال» المفترضة عندما سمع صحبات الألهامي من الرعب، وهو يكتب لملك إسبانيا، آنذاك، عنها: «يا جلالة الملك، الألهامي يرجوكم بربك»، وهم على استعداد لمنكح ذبيحتهم، وللسير على طريق الصليب المقدس؛ مع أن الناس كانوا يحتاجون بقوة وهياج، على هبوط تلك الكائنات الغريبة ذات النظرة العدائية التي لم يكونوا قد تعودوها.

وأخيراً أجرح على السؤال:

— عما تتحاورون، يمثل هذه الحماسة والغضب؟
ويجب ذو الوجه الأسود المعروف بعد برهة من التفتّس والتفكير في سرّالي الغبي:

— عن البيسبول، عن البيسبول: أردت والخيبة تملأ أعطافي

ويتابع شرحه لي بنفس الحماسة والتوتر:

— عندنا فريقان قوميان، «الفريق الصناعي» و«الميتروبوليتاني»، ولكل منهما أنصار ومتعصبون و...

وابتعد قريباً ويخفي تبليغ مداها وسريعاً أنمالك نفسي، مفكراً ولكن من هو هذا الأحمق الطائش الذي يريد أن يغرّبي بالانتكاس؟ ولم تراني اكتفي بالقراءة المسحوقة للأمور؟ أولم يصّر «كريستوف كولومبوس» على أن الذهب لا بد موجود، حتى وهو يرى أكوام التوابل والأثنية؛ ولم لا تكون بذرة ثورة جديدة تتخلق الآن في قلب هافانا، وعناصرها بعض هؤلاء الضعفاء؟ ولم لا يكون الجبال المشاجر، هذا، حول «البيسبول» شكلاً من أشكال الجدل العفوي حول ثورة ما زالت في طور التكوّن؟

أمشي شارع «سيمون بوليفار» على قدمي منذ الصباح الباكر، متعمناً في الخراب الذي لا يحتمل أي قدر بائس يهذب هذا الشعب الرائع؟ شعب خليط وجميل أباءه العبيد، وأمهاة الغزاة ومن الضدين تشكّل هذه الأجساد العالية الكمال، ذات الصبغة الفاتنة إنهم يستحقون مصيراً آخر بالتأكيد

ولكن لا يصيب الكائن إلا ما يريد

عشرات المرات مشيت هافانا على قدمي، وعشرات شجرت بالانهيار القاطرة الأمريكية تسحب العالم نحو الدمار وما لم تقع معجزة كونية، فإن الخلاص من نمط حياتنا المخيف لم يعد ممكناً؛ هنا، في كوبا، وفي «مالي»، في الهند، وفي آسيا، وحتى في أوروبا، يجدد الناس وكأنهم يعانون من حالة خدر لا يُقاوم يدفعهم إلى «الفضوض» لنمط هذه الحياة؛ ولا بد أن الإنسانية قد عرفت في ماضيها، مثل هذا الانشغاف بأنماط أخرى، لكن التعميم الكوني لهذا النمط، وبشدة نفاذه، هو الذي يثير الرعب في القلوب ولكن، مم نخاف؟ ولم أخاف أنا بالذات؟

على ضفاف المحيط، في منتصف شارع «ماليكون» التاريخي، أسمع السواد تهني: «من هناك، حيث اللامتناهي، من المجاهل اليبوسة سيأتون، سيضربون بأرجلهم الماء وهم يترجلون» وأقف قريباً مأخوذاً بالشغف المتلاطم في عينيها، ولا تنظر إلي وأسألها بوقاحة: «بؤزيّا» شعراً وترد غير مبالية: «سي» ودون أن تسترد نظرها من الماء، تتابع هذباتها المصومة، غير مبالية بخراب هافانا الممبق.

«ماليكون» سأسميه حتى النهاية، حتى فندق العصابات التاريخي «هوتيل ناسيونالي»، الذي أقام فيه «تشرشل»، و«جوزيفين بيكر»، و«آل كابوني»، وغني فيه، مرات عديدة طرائك سيناترا، و«متناقت عليه للعصابات الكبرى، وخطب من على شرفته كاسترو محاطاً برفيقي النضال» «تشي غيفارا» و«سيان فويغو»، وآخرين، سأرى آثارهم، مقسماتلاً: كيف يخلقون الأساطير؟

وأحسني أختقن، فابتعد، مرددًا، في مساء «أوبيسينو». وأنا عابر، ومشاعري باقية وإن لم يكن بإمكانني أن أبذل الحياة، فلأبذل أنا، ولكن كما أريد جعلني الليل أعمى، وفي النهار كنت كذلك

المساء الأخير

المساء الأخير في هافانا، كم مضى علي من الزمن، هنا؟ أسابيع، أشهر، سنوات سهولة العلاقة مع الناس، وبساطتها، وتعدد أشكالها، تحبكت تعيش دهرًا، إضافيا الاحتقان الإنساني الذي تعيشه في أوروبا وفي العالم العربي، أيضاً يصيب، هنا، من الغفلات الناس، في كوبا يعيشون في اعتزاز دائم، وكل اعتزاز ينشئ علاقته الخاصة به، وعلى الفور لا تأجيل لوقائع الحياة، ولا خوف منها لكان المصائر عيشت مسبقاً، وما على الكائنات إلا المضي في حياة ملوثة بالرقص والموسيقى.

سأشرب قهوة العصر، كالعادة، في كافيتيريا «إنفلانيرا» وسأنتفج، وحيداً، على المارة والهاكمتين. ولن تتأخر أصداء موسيقى «السالسا» أن تعطر الفضاء بألحانها الساحرة لكان الثورة الكوبية ولدت من هذه الألحان في دمشق، كنت أعجب من وجه «غيفارا» الحاروب وهو يبتسم وأضعاً سيجاره بين أسنانه البيض، وعيون تنز شهوة للحياة، وقد كان يعرف أنه مقبل على الموت هنا، بسهولة، سأنهم هذا البعد الأسطوري للفرح، والمتعة هذا البعد الساحر للحياة، وبالأخص إن كانت «قصيرة»، سأنهمه سريعاً، ومن يمش ثمانين حولاً لا أبالك يفهم!

سأكمل الجلسة، مساء، في بار «فلوريدتا» الشهير، حيث كان «همنغواي» يفتزع مركبات جديدة لمشروباته الروحية، يساعده صاحب البار، صديقه المصمم، في إنجاز خلطاتها، وتعميق روعتها وأعمام نتمثال الوقت حياً، ويده كاسه الأزلي، سأجلس طالباً نفس الخلطة من الشراب وسيجبني الرجل الأنيق بكأس عنبري اللون، ملئج، وذو طعم يدمع كأس من خلطات الروح الضالة التي بدأت تستقيم على طرق المساء في «فلوريدتا»، بالمسح من «سترتل باروك»، سأستمع إلى موسيقى جديدة، وسأشم روائح مثيرة لأجناس من البشر الذين كانوا، قبل ساعات فقط، في قارات متباعدة، وصاروا، الآن، متلاصقين ضيق المكان، وحميميته، لا يسحان لأحد بالعزلة وسحر التاريخ يحرر الأكنس والقلوب سريعاً، سيغدو هذا المزيج البشري لتعدد الأجناس، المختلف الهيات، مؤثلاً وصديقاً

إنها الحياة العديدة المشارب والأهواء، وقد تجلت، هنا، في حالتها الفائقة الحسية والطف من كان يظن أن «هافانا» يمثل هذه الروعة؟

تأخرت كثيراً قبل أن أجي، وهأنذا قد جئت، أخيراً العالم حولي يعني، وأنا ألتزم الجهات أريد أن أسير بها إلى المجهول في ساحة

«الكاتيدرال»، ذات الروعة الهائلة، سأشعر «بالعشمة»، وأي معزى لهذه الكلمة التي تناهمني، الآن، وعلى غير توقع مني؟ ساحة تسلب النظر لا تخلب الب فقط من هم أولئك الذين فكروا، ذات يوم، بإنجاز مثل هذه الروعة، ولم لا يتسع القلب لكل هذا الجمال؟ الأجراس العملاقة صامتة. وجهتها الشرق، حيث المسيح الفلسطيني ينتظر الخلاص من الاستعمار الجديد نوع من البهمة والظلال تخيم على القلوب الجالسون، كلهم، صامتون لكان أمراً خفياً يكتم الأنفاس بجم تفكر هذه الجموع الرابضة، مثل أنعام «الجزيرة» في أول المساء، أية معجزة صنعتها الأديان التوحيدية الثلاثة التي نشأت في أرض الشام والجزيرة، ومنها امتدت الموجة لتصل إلى هذه «الأصقاع»، ولكن، كيف ضلنا الطريق إلى البحر، ومن سماء: «بحر الظلمات»، وهو ماء ونور

ترينيداد، تراث الإنسانية الجاحرا

في الطريق البري بين هافانا وترينيداد، تبدو كوبا أرضاً بلا أفق روعة تتجلى في حدود النظر المدهوش حتى آخر الفضاء وليس إلا بعد سير طويل لكي تبدأ الأرض بالتبدل التدريجي: هضاب تخرج من الماء، وجبال صغيرة تكمن خلف الهضاب. جبال ستكون امتداداً لأجبال «سبيرو ماسيترا» الشهيرة التي كانت معقل «الباريبيروس»، الملتحين، تيمناً بذوي اللحى الثوريين الثلاثة: فيدل، وغيفارا، وسيان فوفو الفلائي الثوري المرح الذي جابه الموت بفرق الانتصار عليه وشيئاً فشيئاً تمنع الأرض بالتهنؤ والتجبل حتى لا يبقى منها سوى شريط ضيق فوق البحر

في «ترينيداد»، ثالث المستعمرات الإسبانية، تاريخياً، سأأخذ الأمور مجرى آخر الجو الأسطوري، والنمط الاستعماري المتعق، يبدو في أعلى درجات الأبهة والخطورة خلاه المدينة، واستقامة شوارعها العريضة، نسبياً، وبيوتها ذات الطابع المهوى بشكل مدروس، والكراسي الهزئة التي يقعي عليها العجائز، نساء ورجالاً، في مواجهة للنوافذ العالية التي تطل على الغلاء، مباشرة، تجعل الكائن القادم من بعيد يقف حائراً، إلى أي ناحية عليه أن ينظر، أولاً؟ ومن أي نحو يبدأ اللقاء؟

بيوت أبهة، لا تذكرني ببيوت «الجزيرة» السورية في القرن الماضي بأختاتها واسعة، وأشجارها عالية، وألوانها زاهية ألوان هي خليط من الأحمر والأزرق والأخضر: ثلاثي الإنسانية اللون القديم البحر المحيط يقع في أسفل الهضبة التي أقيمت عليها المدينة ومن سطح المقهى العريق: «كازا دو لا موزيكا»، أطل، عبر ظلال الورد والأزهار، على وجه البحر الغالي، بعيداً أريد أن أغتسل بهذه الأرجح.

في «ترينيداد» أنت في القرون الأولى لا سيارات، ولا عمائر

من «تراث الإنسانية» الخالد

لا أحب القروب بي، ترينيداد.

هجوم العتمة المفاجئ من جميع الجهات يجعل القلب يرتجف رعباً؛ لكن الكون يغدو قبراً وما يزيد سوء انفعالا جلوسي مساء في مقهى «كازادو لا موزيكاء» المطل من فوق الهضبة العالية على أنحاء الكون المتمادية في الهرب من النظر من هنا أرى «أرضنا» في أفق البحر المحيط أرى رثناً وأزوالاً وفي مرمى النظر القصي ينحني الكون وكأنه يريد أن يحضن نفسه؛ متى يشعلون قناديل الضوء لطرد هذه العتمة المخيفة، عتمة الكائن الوحيد في أرض تموج بالتاريخ أخشى أني صرت هشا

ماذا تريد منا هذه الحياة؟

ترددت كثيراً قبل أن أصعد، ماشياً، إلى مرقب «المباردور» في أعالي الجبال وأخيراً، فعلتها على مماش متعاقبة، حيث أطل، الآن، على وادي «إنفليوس» المشهور بزراعة قصب السكر هنا، قضى كثير من العبيد نجيبهم وهم يعملون من أجل سادة «ترينيداد» الذين تتمتع بزيارة قصورهم، اليوم قصور شديدة الروعة، جديرة بالتبجيل والتأمل، ولو من أجل العبيد الذين ماتوا في سبيل إنشائها ماذا أرى أيضاً؟ للتاريخ مخيلته الخاصة، وما علينا إلا الذهاب بعيداً للحاق بها في ظل شجرة صفيرة، على بُعد خطوات من «المرقب» أقف محتماً من سطوة الشمس، يداعيني النسيم الآتي من قمم الجبال البعيدة، بعد أن يمر على البحر أقف، مفكراً في حياة لا تفكر في وأدرك أنه من العيب أن نظل كما نحن وحدها، الريح تحرك الفصوص بلفظ تحرك مشاعر الرجل الوحيد فوق جبل «غريب»؛ وفي النهاية، أوليست هذه هي الحياة؛ وكل حياة أخرى زائدة عن اللزوم؛ فلأفكر ذلك جيداً، فيما سيأتي من الوقت.

فوق فواش البؤس نمت في «ترينيداد» وعلى أحجارها الصلدة مشيت، هواؤها العذب لغصني محملاً برطوبة الماء وأزقتها التاريخية ابتلعتني، شربت «ترينيداد كولونبال» ذا الألوان الزاهية، أكانه الذهب وتدفقت خلاط وطعومات جسد المدينة أفسه، الآن، بعيني اللاهيتين إلى الأفاق، ولم أشبع أي حلم يحررك الصبي الذي كان جاثماً على «الخابور» وأني شيء، آخر، بعد الآن، سيقويه «ترينيداد» أخرى مسكونة بالرغائب والجسوم؛ أم أرض جديدة بلا هوية ولا مقيات؛ بلى! لسوف تنبت الرغبة فيه من حضيض القناع، تقوده إلى حيث سيلقي بأمة القديمة: «الجزيرة السورية»، التي خلفها للريح .

أما ما أأمل أن تتعدد الأماكن والأمهات

أشرب، وقبل ربي زندي حليماً

شاعقة، ولا محلات تجارية صاخبة، ولا سلال فارغة أو مملوءة، ولا حتى أسفلت على وجه الأرض الشوارع مدكوكة بالأحجار، والبيوت واطنة وسكونية، والنوافذ مشرعة للريح، ودواخل البيوت في متناول النظر لا أحد يخجل من الجلوس في بيته وهو بين الناس ولا أحد يخفي أغراضه عن النظرات السياحية المتوحشة الكائن هو فعله اليومي، وهذا هو شكل حياته الذي يحب لا أحد يشعر بالفجل مما يملك، ولا مما لا يملك، طالما أن العالم مكروب أمامه على الرصيف إنها الحياة في بساطتها المبدعة.

«ترينيداد» مدينة إيكولوجية بامتياز عمرها مئات السنين ولم تبدل أحياءها وأتذكر مفهوماً أحياءنا العربية القديمة في مدننا التاريخية الأكثر من ألفة، وكيف نقضي على أكثرها بالهدم والتدمير أو بالتعمير الحديث، والاستيطان المهيج، إذا شئنا الصراحة؛ دون أن نعي أن الحفاظ على التاريخ، حتى ولو مهترئاً، هو جزء من الحفاظ على الثقافة الإنسانية ولكن من يسمع هذا في العالم العربي المنسحق بالغرب!

ليس للروعة اسم آخر سوى، ترينيداد!

تحت ضوء قمري الوردى أجلس بين أشجارها الهائمة، في أول الليل وفي الضوء الوردى للقر المسالم، تتوالد مشاعري كالفرنان مشاعر أسرة حول هذه المدينة الخالدة في مسانها المزور بالهدوء، أبخن السيجار الهافاني الرائع، وأكتب بين الحين والحين، وأنظر من فوق الهضبة التاريخية في عتمة المحيط اللامتناهية، وأحس بمقدار السعادة النابعة من وحدتي، حتى أن أكاد أن أفسها بيدي لست مضطراً لأن أكلم أحداً، ولا للاستماع إليه، أو للانتباه إلى مشاعره الصاسة أو المفترض بها أن تكون كذلك لئلا أجرحها بإهمالي له النظرة هي التي تقودني إلى حيث شأئت والقلب، مع ذلك، مخم بالوتر والانفعال «ترينيداد»، وحدها، هذه الليلة تكفي لتبرير أسفار عديدة، غير مخطط لها وروعته تكمن في هذه الصغوبة التي تلقتها في المكان السعادة جسد، والروح للتعاسة، وبينهما يتأرجح الكائن على حبال الرغبات وأحس أن «ترينيداد» ستوحدها هذه الليلة وإن أخطأت فلا بأس فهي تستحق مثل هذا الفطأ.

في ١٩١٤ تأسست «ترينيداد» ثالث مستعمرة إسبانية في الجزيرة، في مكان كان اسمه «مانواتيلا» حيث وجد فيها الفاتح الإسباني «دييغو فالازكوب» الذهب ومجموعة من الأهالي وسريعا انتعشت فيها الحياة بسبب التجارة والعبيد وإضافة إلى الذهب كان السكر إحدى أهم ثرواتها حتى غدت من أغنى مراكز الجزيرة لكن تمردت العبيد المتعالة والاضطرابات السياسية المتلاحقة جعلتها «تنام» لمدة طويلة، إلى أن أعثرتها اليونسكو في ١٩٨٨

تأمروا ضدها، وضدي، مضيفاً إليها بعض القرائن الدالة. مونكادا، ريفولسيوني، كاسترو، غيفارا، كاميلو، ويفتحن أفواههم عجباً وهم يتكلمون بهوده، وكأنهم يزيحون عن ضمايرهم آثار كارثة لا تحتمل سي سي سنور، «مونكادا» بلي بلي هي هناك، قريبة وهذه «الهلاك» ستستغرق مني ساعات، وطرقاً طويلة أمشيها، مجدداً سوالي، كل مائة متر، تقريباً، لنلا أني، فلا أراها.

يكاد العارة البانسون لأ يعرفوا عن هذه «المونكادا» التي تشغلني إلى هذا الحد، شيئاً بعد أن أصبحت، اليوم، مركزاً دراسياً وأخيراً، هاتذاً في مواجهة «المونكادا» تحت نسب التمثال المقابل لها. تمثال «أبل سانتا ماري» أحد الثوار الذين قتلوا يوم الهجوم عليها ولائي لا أستطيع تحمل الانفعال، وحدي، أخرج هاتفي النقال، في ذلك الصباح الكوي المبل بالرطوبة، وأحياهم وتتعجب من اتصالي المزكر بها، وتضاف أقول لها: أنا في «المونكادا»؛ وتردد الاسم خلفي عجب، واستخفاف، هي الأخرى «مونكادا»؟ ما هذه هي المون ولا أدعها تكمل، فأضيف، وأنا أطفح انفعالاً، هي التكنة التي انطلقت الثورة الكوبية منها وأحس الخيبة العميقة في صوتها الذي يرد، وهي تقول بشبه انزعاج: «أمن أجل هذا كلمتني؟ ورون أن أجب، أغلق الهاتف، وأبدأ بالهذيان والبيكا»

إمح إمح، ولا تتردد فالمح من طبيعة الشيء أشياء كثيرة تستحق المح، وعلى رأسها تاريخك الشخصي إمح كل شيء لتتنفس هواء جديداً فلقد امتلاك ذلك بالنغابات، إن كنت ستعود كما جئت فلم يكن للرحلة ضرورة وإن كنت ستبدأ، من جديد، ما بدأت، من قبل، فأني مبرر لتحمل مصاعب هذا السفر؟ وإن لم تملك المسافات أسرارها، لم تراك غامرت بارتداد أفق هي في غنى عنك؟

إن كنت ستكن، كالقفز، على ما فعلته، من قبل، فأني شقاء تملق به ذلك الملتعب، بلا سبب؟

إن كنت لا تتعلم من آداب السفر، فأني مبرر يجعلك تشفق بالرغبة في سر جديد، سفر تريد أن يكون بديلاً للحياة الجائمة. إن كنت لا تريد أن تفهم أن استقلال الآخر هو، وحده، الضمان لاستقلالك أنت، لم إن تبحث في الأسفار عما لم تجده في المكان الأول؟ لماذا تزعج الرحيل وأنت خالق بقعود بلا مسير؟

عليك أن تفهم، أخيراً، أن الخيبة هي أهم محرك للوعي. تلك هي آخر كلمتي في «سانتياغو دو كوبا»، وهي موجهة إليك، إليك، وحده فلقد صرت أترك أنه لا أهمية لاحتواء الكون (إن كان ذلك ممكناً، أصلاً، إن لم يكن الكائن قادراً على احتواء ذاته التي تتغير في كل سفرة.

إنثنا عشرة ساعة استغرقها رحلتي بالسيارة من «ترينيداد» في وسط الجزيرة الكوبية إلى «سانتياغو» في الطرف الشرقي منها. في ١٩٥٥ أنشئت «سانتياغو دو كوبا»، وهي إحدى أقدم المدن في القارة الأمريكية، وكان عمدتها البحار الدموي ذو الشهرة المشؤومة: «هرنان كورتيس»، رفيق جواب الأخاق «الحالم»: «كريستوفر كولومبس»، الذي يعد بالنسبة إليه مثالياً ومساعداً، حتى وقد جعل منها محطة لسفن العبيد الملغوبين من أفريقيا وسواها، كذلك، قاعدة لغزو بقية القارة الأمريكية، حيث انطلق منها لغزو «المكسيك»، كما سبق وظلت لها السيادة إلى أن انتزعتها منها «هافانا».

و«سانتياغو» تعتبر بؤرة ثورية بامتياز منها انطلقت في ٢٦ يوليو ١٩٥٢، الثورة السياسية، عندما هاجم المحامي الشاب، فيدل كاسترو برفقة مائة رجل، تكنة «مونكادا»، في قلب المدينة لكن السلطة بمساعدة الأمريكيان، كما هي الحال في كل مكان صديهم، وقتلت الكثيرين منهم، ولجأ الباقون إلى جبال: «سييرا مايسترا»، العصية، بالقرب من هذه المدينة وأخيراً، بعد ست سنوات وستة أشهر، انتصرت الثورة، ودخل «كاسترو» مدينة «سانتياغو دو كوبا» التي نشأ، ودرس، فيها، منتصراً برفقة صديقي نضاله «تشي غيفارا»، و«كاميلو سيانوفوي»، تقديهم لحام الطويلة.

من هذه المدينة الخليلط، انطلقت، أيضاً، «الثورة الصوتية»: الموسيقى الأفرو-كوبية، التي تعتبر مصدراً أساسياً من مصادر موسيقى «الجاز» الشهيرة هنا، تكاد نفهم لم انطلقت الثورتان من «سانتياغو»، تكاد، إذ أن الفهم التام غير موجود في الواقع، لا في العلوم الإنسانية، وحدها، وإلا لأصبحت الحياة جميعاً، ولكانت نهاية كل شيء!

«بشر وغبار»، تلك هي «سانتياغو دو كوبا» لكنه غبار من الماء الواقع في الجور، من شدة الرطوبة، على عكس غبار «القاهرة» الرملي والبؤس فيها، كالقاهرة، تماماً، باد على كل شيء، من أسفلت الطرقات المهشمة، إلى أجهات الدور العتيقة، إلى الوجوه المملوءة بالصمت والإنظار، على العكس من الإشراق الضوئي في «ترينيداد» أنارها تنهياً لثورة أخرى؛ ولكن أي طريق ستسلك ثورة جديدة، في «وطن صار ملكاً للعالم»؟ ما هم؟ أريد أن أرى «مونكادا»، التكنة التاريخية التي انطلقت منها الثورة السياسية الوحيدة التي ما زالت «تحاول البقاء على قيد الحياة» في وجه الطغيان الأمريكي، الذي يعم الكرة الأرضية.

وسأل العابرين عن «مونكادا» ويريدون الكلمة خلفي بعجاجة أزعجتني: مونكادا؟ وأخيراً أصير أسألهم بعداني واضحة وكأنهم

محمد عبد المطلب الهوني وتشخيص المرض العربي

قراءة في كتاب: المأزق العربي.. العرب في مواجهة الاستراتيجية الأمريكية

هاشم صالح *

تقريباً أي فرق بين المثقف العربي ورجل الشارع. ولكن ظهر في الأونة الأخيرة جنس جديد من المثقفين العرب، جنس خارج على الرأي الشائع والمعتقدات الشعبية المشتركة التي تهيج الجماهير والفضائيات والصحافة شيئاً فشيئاً ابتدأت مجموعة قليلة من المثقفين العرب تنحرف عن الخط العام والمقولات الجاهزة وتتجرأ على انتهاج دروب أخرى غير الدروب المعتادة. من بين هؤلاء الدكتور محمد عبد المطلب الهوني، والمفكر التونسي العفيف الأخضر الذي كتب مقدمة ممتازة للكتاب. ويمكن أن نضيف إليهما شاكراً التابلسي، وعثمان العمير، وعبد الرحمن الراشد، وكمال عبد اللطيف، وعزيز العظمة، وصديق جلال العظم، وجورج طرابيشي، ورجاء بن سلامة، وآخرين عديدين أعترف عن عدم ذكر أسمائهم الآن على الرغم من أنهم لا يقلون أهمية. وهذا الجنس الجديد من المثقفين العرب مرشح للزيادة أكثر فأكثر كلما انكشفت عورات الإيديولوجيا العربية ونواقصها: أقصد إيديولوجيا الفضائيات والغوغائيات الهيجانية الخارجة عن ضبط العقل.

ما هي الإشكاليات الأساسية التي يطرحها كتاب محمد عبد المطلب الهوني؟ يمكن حصرها في ثلاثة أو أربعة محاور. والمشكلة الأولى التي يطرحها هي الموقف الانتهازية أو المكيفي للمهاسة الأمريكية طويلة الحرب الباردة. وأما المشكلة الثانية فتخص رد الفعل العربي عليها ومدى ملائمتها أو عدم ملائمتها، وبخاصة بعد ضربة ١١ سبتمبر. فهنا حصل تدشين جديد للتاريخ وينبغي على الفكر العربي وكذلك السياسة العربية أن تأخذ بهين الاعتبار.

وأما القضية الثالثة التي تستحوذ على اهتمام المؤلف فتتمثل في النقد الراديكالي للأصولية العربية-الإسلامية. هذا في حين أن القضية الرابعة والأخيرة تتمثل في النفاق عن

لا ينبغي الاستهانة بهذا الكتاب الصغير من حيث الحجم (١١٠ صفحات) ولكن الكبير من حيث الإشكاليات المطروقة والمحتوى، فهو يشبه المانيقيست من أجل فكر عربي آخر وربما كان بشكل قنبلة موقوتة في هذا الطرف التاريخي الذي نعيشه. ينبغي الاعتراف بأنه يحصل الآن فرز جديد في ساحة المثقفين العرب. فالقسم الأكبر لا يزال محكوماً بالإيديولوجيا القديمة التي سيطرت علينا طيلة المئتين سنة الماضية والتي يمكن أن ندعوها: بالإيديولوجيا القوموية-الإسلامية، وهي إيديولوجيا لا تزال مسيطرة على الشارع العربي والفضائيات ومراكز القوى على الرغم من أنها فقدت مصداقيتها في دوائر العلماء والفلاسفة والمفكرين الحقيقيين. وهذا أمر طبيعي، فغامة البشر في كل بلد تظل مرتبطة بخرائزها التحتية وعواطفها الشعبية أكثر من النخبة المثقفة والعارفة بواطن الأمور وظواهرها، وهناك دائماً مسافة ما بين النخبة والجماهير وتزداد هذه المسافة اتساعاً كلما كانت الجماهير أمية أو أقرب إلى الأمية. بل وحتى للكثير من المثقفين العرب يمكن أن ندعوهم بالأميين أيضاً إذا ما اعتبرنا أن الأمية لا تعني فقط عدم معرفة القراءة والكتابة، وإنما عدم امتلاك أي ثقافة نقدية فيما يخص التراث الديني. من هذه الناحية لا يوجد

* باحث يقيم في باريس

الحضارة الديمقراطية - الليبرالية الحديثة باعتبار أنها الحضارة الوحيدة الموجودة على سطح الأرض، وبالتالي فينبغي على العرب والمسلمين بشكل عام أن يجدوا طريقة ما للتفاعل معها. تعريب أوروباحتها وقبها إذا ما أرادوا الخروج من المأزق الذي يتخطون فيه اليوم. من هنا تأتي ضرورة الانخراط في مشروع ترجمة ضخمة لفكر التنوير والحضارة الأوروبية، وهذا ما سأحدث عنه في نهاية المقال.

هذه هي باختصار شديد بعض الإشكاليات التي ساعدت على اهتمام الدكتور الهوني على مدار مائة صفحة كثيفة وملينة بالتحليلات والآراء الشخصية والمعطيات وقيل أن أدخل في مناقشتها أو مناقشته هو من خلالها ينبغي علي أن أشيد بالأسلوب السلس، الواضح لهذا الكتاب. فلا يوجد تفكير لغوي، ولا لغة مهمة أو معقدة بدون سبب. وإنما يمكن لأي قارئ - حتى لطالب الثانوية - أن يقرأه ويفهمه إذا أراد. وهذا يعني أنه حتى أكبر المشاكل الفكرية وأكثرها صعوبة يمكن أن ندير عنها بلغة بسيطة وخالية من التعقيد والغموض يبدو لي أن المؤلف متألم كثيراً من موقف السياسة الأمريكية طيلة الحرب الباردة. فلم تكن المبادئ التي تتحكم بها وإنما المصالح والغايات الشخصية. فيما أن الهدف الرئيسي كان هو الانتصار على العدو الشيوعي وسحقه فإن جميع الأسلحة أصبحت مباحة، بالطبع فإن الهوني ليس ساذجاً، فهو يعرف أن هناك شيئاً اسمه عقل الدولة، أو مصلحة الدولة العليا، وأن هذا العقل أو تلك المصلحة قد تتناقض مع المبادئ التي قامت عليها هذه الدولة بالذات. فدعم أمريكا للأنظمة الشمولية المنطلقة إلى أقصى الحدود طيلة كل تلك الفترة شيء مزعج ولا يمكن فهمه إلا عن طريق مبدأ مكافئولي الصاية تهر الوسيلة. وهذه الصاية أعمت أمريكا إلى درجة أنها أصبحت مهووسة بمحاربة الشيوعية في الفسوسيات وأصبحت تلاحق الناس على الضمائر الداخلية والشبهات أبام مكافئولي الذكر، ودرجة أنها تصالفت مع ابن لادن لضرب الخطر الشيوعي الذي لا يساوي واحداً على ألف من خطر ابن لادن..

ولكن ليس محمد عبد المطلب الهوني هو وحده الذي يستغرب الموقف ويستنكره بل إن العديد من مثقفي أمريكا ذاتها - ناهيك عن مثقفي أوروبا - أصبحوا يستهجنونه ويعتبرونه بمثابة الخطيئة التاريخية التي لا تفتقر. ولكن بالطبع لم يستقطلوا على هذه الحقيقة المرة ويعضوا على أصابعهم ندماً إلا بعد ١١ سبتمبر. عندئذ راحوا يصبئون جام غضبهم على الإدارات الأمريكية المتعاقبة التي توأمت مع أنظمة عربية وغير عربية لا علاقة لها بالعداثة الفكرية والسياسية، بل إنها عود لعود لروح العصور الحديثة أو جوهرها وأستطيع أن أعده عنتر الكتيب على هذا الاتجاه في المكتبة الأمريكية أو الفرنسية لكن الشيء العولم بالنسبة لرجل تقدمي عربي كالهوني هو أن أمريكا بلد الحضارة والرفق خانت مبادئها في الخارج من أجل خدمة مصالح مادية أو سياسية عاجلة فقد ضربت الحركات التقدمية في المنطقة العربية وإيران (انظر مشكلة محمد

مصدق) وسادت الأنظمة المحافظة إن لم نقل الرجعية. هذا دون أن نتحدث عن مساندتها للسياسات القمعية الإسرائيلية وبخاصة قبل هزيمة ١٩٤٧ وفيما بعدها

والواقع أن المأزق العربي، أو مأزق التقدميين العرب، يكمن هنا. فهم من جهة معجبون بالحضارة الغربية وإنتازاتها. وهم من جهة أخرى يجدون أنها تساند عدوهم في الداخل والخارج على حد سواء لهذا السبب لم يحصل اللقاء بين الحركة التقدمية العربية وأمريكا طيلة أربعين سنة من الحرب الباردة. بل حصل العكس تماماً أي الصدام والعداوة، وبخيل إلي أن أطروحة الهوني تريد أن تقول ما يلي: بعد ١١ سبتمبر اختلفت الأمور جذرياً وأصبح من الممكن للقاء بين حركة التقدم العربي والحضارة الأوروبية - الأمريكية لأول مرة. وغني عن القول أني أشأركه هذا الأمل بشرط واحد ينص عليه هو شخصياً حل الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي بما يحقق نشوء دولتين ديمقراطيتين عربية وعبرية (ص ٧٥).

هنا نلاحظ أن الهوني يقطع عن الإيديولوجيا العربية القديمة أو التي أصبحت تبدو قديمة أكثر فأكثر اليوم. فالإيديولوجيون العرب يعتقدون أن العداوة مع أمريكا والغرب أبدي سرمدى لا ينتهي إلا لكي يبدأ من جديد. ولكن المفكرين الجدد في العالم العربي يعتقدون أن هذا العداوة انتهى نصف نهاية بعد هزيمة ١١ سبتمبر. وسوف يفقد كل مبرراته بعد أن نحل القضية الفلسطينية. بعدئذ سوف تصبح جميعاً في مركب واحد هو مركب الحضارة الإنسانية التي دخلت في صراع جديد مع الإرهاب الأصولي البربري من جهة، ومع العولمة العائنة وليس العولمة في المطلق من جهة أخرى. والواقع أن هذه تغذي ذاك لأن أربعة أعشام الثروة البشرية هي في يد خمس سكان الكرة الأرضية، أي أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية واليابان وأستراليا (ص ٤١).

هكذا نلاحظ أن تحليل الهوني من بالفعل ومتوازن على مدار الكتاب. فهو لا يهمل خطورة الإرهاب ولا يفض الطرف عنه لأن أصله إسلامي أو عربي كما يفعل الفوغانيون والإيديولوجيون العرب. ولكنه في ذات الوقت لا يهمل مسبباته التي يلقبها على الخارج والداخل في أن معاً. وهنا نصل إلى الإشكالية الكبرى الثانية التي تكاد تفتقر الكتاب من أوله إلى آخره: أقصد إشكالية الأصولية أو ما يدعوه الهوني بدسوه فهم المعتقد (ص ٩٩ وما بعدها ..)

يقول الدكتور محمد عبد المطلب الهوني بالحرف الواحد: «من أهم معوقات الديمقراطية في الوطن العربي سوء فهم المعتقد. فالدين في حد ذاته ليس عائقاً من عوائق التحضر، ولكنه يصبح أكبر عائق عندما يستخدم استخداماً إيديولوجياً سياسياً من قبل فاعلين اجتماعيين». وهذا ما هو حاصله الآن ونلاحظ أن المؤلف يشن هجوماً صريحاً لا لبس فيه ولا غموض على هؤلاء الإسلاميين الذين يفهمون الدين على طريقة القرون الوسطى ويحاولون تطبيق مبادئ القرن السابع الميلادي على مجتمعات القرن الواحد والعشرين؛ وبما أن الشعب لا يزال منغمساً من أعلى رأسه إلى أخمص

قدمية في هذه التصورات القروسطية الغيبية فإنهم -أي الأصوليين الحركيين- يجدون أذناً صاغية ويجيشون الجماهير وراهم بالملابيين.

وهنا تكمن المشكلة الكبرى التي ستواجه جميع المثقفين الأحرار في العالم العربي بعد حل قضية فلسطين التي كانت تغطي على هذه القضايا بحكم أولويتها وخطورتها على مدار نصف القرن الماضي، فالأولوية كانت لمواجهة العدوان الخارجي لا لتهدد الداخل وعناصره المتحجرة والمعادية للحضارة والنزعة الإنسانية.

هذه المشاكل الجديدة التي أخذت تظهر على السطح في الآونة الأخيرة أصبحت تتطلب مثقفين جديدين وعيوناً جديدة. وهنا نلاحظ أن الأستاذ الهوني لا يتردد عن إحداث القطيعة مع لاهوت القرون الوسطى أو فقهاء سواء فيما يتعلق بمكانة المسيحيين العرب ومشكلة الذمة والجزية وكل هذه المصطلحات التي عفا عليها الزمن، أو بمشكلة الجهاد، أو بمشكلة الحدود والعقوبات الدينية، الخ... وهنا يقول هذه العبارة الرائعة: «الجهاد إذن ليس المفترضة الخائبة كما يردد الإسلاميون، بل هو المفترضة المنقرضة بحكم انقضاء عصر التقسيم الفئائي واللاهوتي للعالم إلى دار حرب ودار إسلام» (ص. ١١٥).

هذا التعبير «المفترضة المنقرضة» أثلج صدري وجعلني أضحك كثيراً مثلما أثلج صدري مصطلح جمال البنا، وهو إسلامي معتدل وعقلاني عندما قال إن المفترضة الغائبة هي فرضية التنمينة وليس الجهاد... فتمتعية المجتمعات العربية والإسلامية ومحاربة الفقر المدقع فيها هو الذي ينبغي أن يكون شغلنا الشاغل وفرضتنا الغائبة الحاضرة، وكفانا هلوسة ومجانين وهيجان...

يصل الأمر بالأستاذ الهوني إلى حد القول بحتمية الانتقال من التشريعات الإسلامية إلى التشريعات الوضعية الحديثة (ص. ١٠٨). لماذا؟ لأن التشريعات الإسلامية القديمة لم تعد صالحة للتطبيق في عصرنا الراهن. فمن سيقطع يد السارق إذا سرق وغيب خبز مثلاً؟ ومن سيجلد شارب العصفور؟ ومن سيرجم الزانية بالحجارة؟ ثم يخطر الهوني في هذا التحليل العميق للمشكلة مبنياً الفرق بين عقلية العصور القديمة وعقلية العصور الحديثة. يقول البروف. الواحد: «إن الديمقراطية الحديثة في فلسفتها الجرائنة ترفع شعار إعادة تأهيل المجرم وتشترط في العقوبة ألا تكون مهينة لكرامته كإرسان، وهي تهدف في النهاية إلى إصلاح الجاني، أما في الإسلام فإن العقوبات الأساسية هي عقوبات بدنية تبدأ بالحد وتنتهي بقطع الرقبة مروراً بتقطيع الأيدي والأرجل. وهذه العقوبات كانت في زمانها غير مستهجنة، وكانت وليدة عصر الانتقال من الجاني. أما اليوم فلا يفعل أن يتكرر يد سارق أو يهان إنسان جلده أمام الملأ. لقد انتقل الإنسان في عصرنا من منطق الانتقام والحق الضرر بالمعتدي، إلى محاولة إصلاحه، لأنه قد يكون جانباً بوضيعة في الوقت نفسه. فأكثر الجناة هم ضحايا مهشون في مجتمعاتهم ومن قيلها، أو هم يعانون من أمراض

نفسية أدت بهم إلى الوقوع في براثن الجريمة» (ص. ١٠٧).

هذا المقطع يلخص الفرق بين «تربية» العصور الوسطى وتربية العصور الحديثة. وهو يدل ضمناً على أن هناك قطيعة كبرى حصلت بينهما وهي قطيعة نفسانية وإستمولوجية. أي معرفة عميقة. ولكن هذه القطيعة التي اجتازتها مجتمعات الغرب المتقدمة بنجاح عندما انتقلت من الشريعة اليهودية-المسيحية إلى القوانين الوضعية الناتجة عن فلسفة التنوير والإعلان الشهير لحقوق الإنسان والمواطن لا تزال المجتمعات الإسلامية تقف متهيبة أمامها. ولا تزال ترتدع فرانسفا خوفاً من هذه القفزة في الجهول! فكيف لها أن تقطع مع فقهاء القديم الذي تشربته في دمها وروحها وعاشت عليه مئات السنين؟ ومع ذلك فهذا هو الشيء المطلوب منا الآن أيها السادة. ونفس الشيء ينطبق على الشورى التي ليست هي الديمقراطية على عكس ما تزعم أغلبية المسلمين. وهذا ما يبرهن عليه الهوني بشكل مقنع ودقيق في الصفحة ٨٥ من كتابه. فالشورى كانت محصورة بضعة أشخاص معينين تعييناً لا منتخبتين بشكل حر. وأما الديمقراطية فتعني حق جميع أفراد الشعب في التعبير عن رأيهم لا فرق بين رجل وامرأة، أو كبير وصغير، أو غني وفقير. كلهم لهم الحق في التصويت وانتخاب الحكام أو إسقاطهم وعزلهم. وبهذا المعنى فلم يعرف تاريخ الإسلام ولا المسيحية مفهوم الديمقراطية أبداً. وإنما هو اختراع جديد جاءت به فلسفة التنوير التي جبت ما قبلها. وهذا يعني أنه يوجد شيء جديد تحت الشمس، وأنه لا ينبغي على المثقفين العرب منذ الآن فصاعداً أن يرتكبوا هذه الجريمة النكراء إسقاط مفاهيم العصور الحديثة كالحرية والديمقراطية والتسامح الديني وحقوق الإنسان ومفهوم المواطن والمواطنة على الإسلام والفكر الإسلامي. فلا يضير العصور القديمة أنها لم تعرف هذه الأشياء التي كانت تدخل في دائرة اللافكر فيه أو الاستحصال التفكير فيه بالنسبة لها. وليس عاراً على الحضارة العربية-الإسلامية، إنها لا تعرف أشياء كانت معرفتها مستحيلة على كل البشرية في تلك العصور الغابرة وليس علينا نحن فقط نقد أن الأوان لكي نخرج من هذا الوهم الكبير، ومن هذا الاستلاب العقلي الذي يسيطر على عقلية ملايين العرب والمسلمين بل ويهيمن على عقلية الكثيرين من المثقفين العرب، أن نقرر ما مكتبه محمد عبد الجباري مثلاً عن لوثر وحركة الإصلاح الديني في الجرائد العربية حيث يربطها بالتراث العربي الإسلامي ويرتكب بذلك حماقة أو مغالطة تاريخية مخيفة. وأشد ما أشفاه هو أن يواصل كتاباته عن تاريخ الفكر الأوروبي ويربط فلسفة التنوير بنا أيضاً ويخلص إلى النتيجة التالية: نحن لسنا بحاجة إلى إصلاح ديني ولا إلى تنوير لأنه لا رغبة ولا كونه في الإسلام، أنظر ما مكتبه محمد عبد الجباري ولا ملاحظات للمفكرين والأدباء والشعراء ولا من يحزنون... نحن براء من كل هذا هذا شيء خاص فقط بتاريخ أوروبا، أو بالكنيسة المسيحية والبابا والفاثيكان. وأما نحن فلا نشكو من شيء حتى ولو ظهر فينا ألف ابن لادن ومئات الطواهري والزرقاوي... ويبدو أن

هذان المثالان مهمان جداً وشديدا الدلالة والمغزى: إنها بطلان على أن التاريخ يمكن أن يتحرك في العالم العربي والإسلامي بفعل عوامل خارجية وحضارية ضاغطة ولذلك فإنني أؤمن أن كل قلبي أن تدخل تركيا إلى الاتحاد الأوروبي. بل وسأقول: فلننزع الحصار الأوروبي، حصاره للتونيز وحقوق الإنسان والمواطن، على المسلمين زخفاً ولتساعدهم على حل قدمهم المتأصلة والزمنة التي عجزت جميع الحلول والعلاجات عن حلها حتى الآن. ولكن هذا التحرير لن يكتمل ولن يتسرع إلا إذا جاء من الداخل أيضاً. ولن ينجي من الداخل إلا إذا حصل تفكير لكل الانفصالات اللاهوتية المتحجرة والأوهام الجبرية التي تسيطر على الوعي الإسلامي من أقصاه إلى أقصاه وكأنها حقائق مطلقة لا تناقش ولا تمس.

ولكني يحصل ذلك ينبغي أن نحارب الكتب الأصولية الصغرة التي تملأ المكتبات والشوارع العربية بكتب أخرى مضادة، كتب جديدة لم يشهدها العالم العربي بعد وبهذا الصدد ينبغي التنويه بالمشروع الكبير الذي أسسه البوهني من نخبة من المثقفين العرب لتحديث الفكر العربي عن طريق تفتيته بالترجمات والمؤلفات التي طال انتظارها. فهو يقف على رأس مشروع كبير يضم محمد أركون، ونصر حامد أبو زيد، ومحمد الشرفي، وناصيف نصار، وعبد المجيد الشرفي، وجورج طرابيشي، وعبد الهادي الأنصاري وآخرين... ينبغي نقل مشروع التفتير الأوروبي كله إلى العالم العربي... لا أعرف فيما إذا كانت المؤسسة العربية للتحديث الفكري قادرة وحدها على ذلك. ولكني أعرف أن بإمكانها أن تفعل الكثير إذا أرادت، وقد ابتدأت أولى مشاريعها بالظهور. وهنا لا بد أن أستشهد بما قاله أحد كبار التنويريين في عصرنا الراهن العفيف الأخضر، فولنير العرب. يقول بالحرف الواحد في المقدمة العامة للكتاب: «مؤلف هذا الكتاب، محمد عبد المطلب البوهني هو نفسه تعبير عن هذا الاتجاه التاريخي (الذي يريد إثارة الواقع عن طريق الفكر). فيعد الاخلاء على تقرير الأمم المتحدة الأول شعر بالصدمة: ٣٠٠ مليون عربي يترجمون من الكتب سنوياً أقل سبع مرات من ٢٠ مليون يوناني. فقرر رصد مليون دولار لإنشاء المؤسسة العربية للتحديث الفكري كما تتلافى التأخر العربي في الترجمة عن اللغات الحية وعياً منه بأن الترجمة هي أحد مفاتيح التلاحق الثقافي للإسهام في توضيح المنظورات أمام الرأي العام وصناع القرار في العالم العربي.

وكمثقف ليبرالي وديمقراطي جند ماله وقلمه معاً للإنخراط في المعركة الطويلة ضد التأخر التاريخي العربي». انتهى كلام العفيف الأخضر. فهل ابتدأت الصعوبة الحقيقية بما تدرى في العالم العربي؟ هل ستحصل حركة تنويرية واسعة كذلك التي قام بها الموسويون وديدر وفولنير وروسو ولوسنغ وكانط في القرن الثامن عشر الأوروبي. هذا كل ما تأمله وترجوه. ومن أجل هذه المعركة ينبغي أن نضحي بكل غال وخصيص. فهي معركة المعارك، لم المعارك. ويناء عليها يتوقف كل شيء.

الأستاذ الجابري لم يسمع بما حصل لنصر حامد أبو زيد، ونجيب محفوظ، وفرج فودة، ومحمود محمد طه، وجورج حيدر وعشرات غيرهم». فهذه ليست محاكم تفتيش في نظره. بل وأخشى أن يقول بأن فولنير وجان روسو وكانط وهيجل وكل فلاسفة العداة هم أيضاً من تلامذتنا وأنهم لم ينجوا بشيء جديد بالنسبة لتراثنا... عندئذ تكون الطامة الكبرى قد حصلت ولا زائد لمستزيد وعمن يصدر هذا الكلام» عن فيلسوف القطعية الإستمولوجية في الفكر العربي: فهل يعرف معنى القطعية الإستمولوجية؟ هل يعرف معنى الانتقال من عصر إلى عصر، أو من فكر إلى فكر، أو من كون إلى كون؟ عندما أقرأ مثل هذا الكلام تنظم الدنيا في عيني وأصبح مستسلماً للمقدور ومعتقداً أن المرض العربي، أو الانسداد العربي، أو المأزق العربي، سته ما شئت، سوف يظل متواصلاً إلى أبدي الدهر.

ولكن لحسن الحظ فهناك هدايا تسقط على من السماء هذه الأيام، فإذا بالنداء تنفرج، وإذا بالتنازل يعود إلى الأفق من جديد. فقد شهدت في الآونة الأخيرة حصول حدثين ما كنت أصدق عيني أني سأعيش حتى أشهدهما. وقد أشعرائي لأول مرة بأن فترة في جدار التاريخ المسدود قد انفتحت أو أوشكت أن تفتح. أقصد التاريخ العربي-الإسلامي بالطبع. الحدث الأول يخص مناقشة الوزير الفرنسي نقولا ساركوزي مع طارق رمضان، والثاني يخص البرلمان التركي. فعندما حشر ساركوزي الأصولي «المعتدل» طارق رمضان في الزاوية بخصوص تطبيق الحدود ورجع الزاوية اضطر مكرهاً إلى القول بتعليق الحكم مؤقتاً أو تأجيله. فهو يعيش في سويسرا وفي عز الحصار الأوروبية وبالتالي فلا يستطيع أن يؤيد رجح المرأة بالمجارة عن بُعد حتى تجرح وتموت على رؤوس الأشهاد. ولكنه راوغ كثيراً في البداية قبل أن يقدم هذا التنازل البسيط بل وحاول التهرب من الجواب أكثر من مرة. وقد وجد حيلة ذكية للخروج من المأزق عندما قال بما معناه: «هذا حكم شرعي يعتقد به جمهور المسلمين كلهم وأنا لا أستطيع أن أنقضه لأنني عندئذ أكون قد انتهكت الشرع وانفصلت عنهم». فما فائدة أن تحاورني يا سيادة الوزير إذا كنت لم أعد أمثل هؤلاء المسلمين الأصوليين الذين تريد مجاورتهم؟ إذا فقدت صفتي التفتيلية لأغلبية المسلمين فهل ستقبل بأن أوقف أمامك حتى ولو لحظة واحدة لكي أحاورك؟ وهل سيكون لكلامي أية أهمية؟ ولكن لم تنطل هذه الصلة على الوزير الفرنسي الذي لا يقل دهاء ومكرأ عن رمضان فظل يحشره في الزاوية ويلاحقه بوابل من الأسئلة حتى اضطره إلى تقديم هذا التنازل وكأنه ينتزع من روحه انتزاعاً.

أما الحدث الثاني فهو أكثر أهمية لأنه يخص البرلمان التركي ذي الأغلبية الأصولية «المعتدلة» أيضاً. فقد اضطر طيب رجب اردوغان الذي يشبه رمضان من الناحية التركية إلى أن يطلب من برلمانته سحب مشروع معاقبة المرأة الزانية. وهذا ما حصل. وكان ذلك بضغط من الاتحاد الأوروبي بالطبع. نقول ذلك وبخاصة أن اردوغان يسعى بكل جهده إلى إدخال تركيا إلى ألقضاء الأوروبي.

نبذة الأسى والاحساس الأصيل بمأساة الكائن البشري

ضياء خضير *

في أحيان كثيرة، إذ ما دام النص يفلت، هكذا، من مؤلفه وسياقه التاريخي، فلا غرو أن يكون قابلاً للإفلات من قارئه المحلي ليخاطب دائرة أوسع من القراء المهجولين، أو غير الموجودين في الحدود الجغرافية المتعارف عليها لتداولية النصوص الشعرية التقليدية.

ونفمة الأسى التي تملأ صفحة نص (سماء عيسى) بحزن لا وجه له تأتي من طبيعة موضوعاته الشعرية نفسها، فهي تدور حول «المنفى، سلالات الليل» وتتناثر كلماتها فيما يشبه «درب الثبانة» بعد أن تقمص أصابعها بـ «دم العاشق» وتفتسل بـ «ماء لجسد الخرافة» و«هوفمنشتال» يرى أن الإنسان الذي يعرف الإحساس بالضيق والغم هو وحده الذي يمكنه أن يجد منفذاً إلى الروح، ويمكنه أن يستوحي نوعاً من الهدوء الذي لا يوجد في مكان آخر غير عالم العقل، فإذا ما سقط في هذا المازق سيكون الرحيل إلى القضاء على طريقة (بودلير) أول رد فعل له وهذا ما يسميه (بنزقائغر) السير نحو الفراغ بحثاً عن تجارب جديدة يمكن أن يجد لها المرء طريقاً دون ضرورة الابتعاد عن الاتساع الأفقي للعالم.

وهي كلمات يمكن أن تنطبق إلى حد ما على تجربة (سماء عيسى) الشعرية بامتداداتها الميتافيزيقية، وانطوائها على إحساس أصيل بمأساة الوجود البشري، وشعورها بحالة دائمة من الضيق والضجر ويشيء من الضياع والتهيب.

«امرأة تتناسل أغصانها توابيت/ طفل يقضم عظم أمه/ إنياتُ قتلش قطرة دم/ شجر يبتسم كنبي/ امرأة نضحي عذمة مجهول/ أجواس تدفن أسراب الطير/ وطن يقذف أمعاءه تنفضه الريح كهمل» (مهمل من مجموعة ماء لجسد الخرافة ص 5). وكل عبارة أو صورة في شعر (سماء عيسى) تبدو كما لو كانت تعاني من عزلة كلامية، ومن تفكك جوهري يجعل العلاقة شبه مقطوعة بين الجملة الشعرية والتي تسبقها أو تليها، وبدلاً من الإحساس بسعادة التملك والتشبث بالأشياء، لا يحيل نص (سماء عيسى) إلا إلى لحظة فقدان الذات أو عدم النظر إليها في واقعها الزماني والمكاني المحدد. وهو ما يورث اللغة الشعرية خصوصية تجعلها تقطع مع الأساليب اللسانية والبيانية

في إحدى قصائده يستشهد (سماء عيسى) بنص لأحد الشعراء الألمان جعل منه الفيلسوف الألماني (مارتن هيدغر) مناسبة لحديث هام عن الشعر وعلاقة الشعراء بالفلسفة:

«ما الجمال إلا بداية الفزع وما يبقئس يؤسس الشعراء» (هيدغر) الذي يجعل، مثل هولدرلين، الشعر «مسكناً للإنسان» و«بيتاً للوجود» يقول إن بإمكاننا أن ننصو، عند الاقتضاء بأن الشعراء يقيمون أحياناً في الشعر، مع أن هذه «الإقامة» تتعارض مع أحوال الشعراء، لأنها مستعجلة ومهذبة بأزمة الإهيار بعد أن أضحت محاصرة بالعمل ومضطربة من شدة التهافت على إحراز النجاح وكسب الامتيازات، وماخونة بسحر المتعة والتسلية المنظمة.

وإذا لم يكن الشعر بيتاً وسكناً خاصاً للشاعر (سماء عيسى) فإن ما تمنحه القراءة الأولى لأشعاره وكلماته القليلة المختزلة لا تجعله بعيداً عن هذا النوع من السكن. فهي توحى، على الأقل، بوجود طريقة للنظر إلى الأشياء والكائنات تختلف عما نجده عند كثيرين من الشعراء العمانيين والعرب. وربما كان هذا السكن الشعري الخيالي قد جعل قوة النص المرجعية لا تتحدد على أساس المطابقة والمقايسة مع الواقع والتاريخ. فهو نص مفرغ من هذا التاريخ يبدو كما لو كان معلقاً في الهواء لا علاقة مباشرة له مع الأشكال والتفاصيل اليومية، ولا يعير أهمية كبيرة للادعاءات الرومانسية في تطابق الهوية والتجانس مع عبقرية المؤلف، وهو ما يجعل مثل هذا النص معزولاً للضياع وسوء الفهم

* أكاديمي عراقي يقيم في سلطنة عمان

ولنأخذ، مثلاً على ذلك، هذه المقطوعة الصغيرة التي كتبها (سما عيسى) بين مجموعة مقطوعات أخرى لها عنوان موحد هو (شهداء) في مجموعته (دم العاشق) الصادرة عام ١٩٩٩م

شهداء
«وردة الفجر/ وهي تبسم/ لعابرين/ لن يعودوا ولن تعود
معهم/ أكلان المساء»

فهي، كما نرى، مؤلفة من جملة رئيسية واحدة تتضمن ثلاث جمل أخرى تابعة، وهي:

جملة الحال (وهي تبسم) المؤلفة، هي الأخرى، من جملة أسميه خيرها الفعل (تبسم)، وجملة (لن يعودوا) التي جاءت صفة لعابرين، ثم الجملة الأخيرة المعطوفة على ما قبلها (ولن تعود معهم أكلان المساء)

غير أن تركيب الجملة الرئيسية المذكورة غريب في علاقاته الإنسانية. فالمبتدأ أو المسند إليه (وردة الفجر) لا خير أو مسند ظاهر له. والجملة التي تليه هي، كما قلنا، جملة حالية معترضة، وليست خبراً، في حين أن الجملة الأخيرة (لن تعود معهم أكلان المساء) معطوفة على جملة الصفة التالية (لن يعودوا)

وعلى الرغم من أن من السهل القول بأن (وردة الفجر) يمكن أن تكون خبراً لمبتدأ مقدر محذوف يمثل في الضمير (هي)، فإن من شأن ذلك أن يقلل من الطاقة الإيحائية للجملة الشعرية كلها إذ إن جملة الحال الموابية (وهي تبسم لعابرين لن يعودوا) تتضمن مثل هذا الخبر وتوحي - على نحو ما، بحيث لا يشعر القارئ بوجود نقص في التركيب الدلالي للجملة - يجب مثل هذا التقدير، على ما في ذلك من مباينة وانحراف عن القاعدة النحوية.

والواقع أن كلمتي (وردة الفجر) التي تقابل (أكلان المساء) وتكمل النضاد الدلالي معها، تملآن (البوّة) التي تؤلف بقية الأجزاء في الجملة إطاراً لها. والمقطوعة تقدم، هكذا، مثلاً على ما يقوله الدكتور (صلاح فضل) من أن نموذج (العطف النحوي) بين مجموعة العناصر الحسية المتباعدة في حقولها الدلالية يقوم، في قصيدة النثر، بتوليد مستوى تجريدي غائر هو القادر على تحرير

الوصل في البنية العميقة للجملة الشعرية

والمستوى التجريدي الغائر هنا يتجسد، كما هو واضح، في صورتى (وردة الفجر) و(أكلان المساء) اللتين فتحدان المقطوعة وتختتمانها على المستوى اللغوي (المكاني) والمستوى (الزمني) حيث المسافة بين الفجر والليل أو الولادة والموت لا تعدو أن تكون (عبوراً) خاطفاً بين لحظتين في عمر مكسّر للشهادة وممنوح لها؛ وحيث الابتسامة المرتبطة بضوء الفجر الوليد وورده المتفتحة

والمكتنزة بالحياة والأمل، سرعان ما تنتهي إلى ظلام المساء وأكفاته المنطوية على الصمت والنهاية.

غير أن التعالق الدلالي بين بداية المقطوعة ونهايتها يتعدى هذا التقابل الضدي ويتجاوز، فالشهادة تعني حياة واستمراراً، لا موتاً ونهاية فقط. ولذلك فإن الوردة (وهي تبسم) لا تعبر فقط عن واقع الأمل المرتبط بالفجر الوليد، وإنما (هي تبسم) أيضاً لعابرين (لن يعودوا)، ولكنهم يملكون، بفعل الشهادة ويسبب منها، أن يدفعوا عن أنفسهم وعن الذين يستشهدون من أجلهم، الموت والظلم المرموز لهما بأكلان المساء. وهذا هو الذي يجعل وردة الفجر تبسم لهؤلاء العابرين، وكأنها تعرف أن لهم علاقة بهذا الفجر وما يرمز له من حياة وضوء، مع معرفتها بأنهم ذاهبون أو عابرون إلى الجانب الآخر من جوانب الوجود، ولن يعودوا إلى هذه الحياة الدنيا

ولنلاحظ أن التعبير عن الشهادة في اللغة العربية يرتبط، غالباً، بهذه العلاقة المترددة بين حركتي الضوء والظلمة، تبعاً لتعاقب الطبيعي في حركة الزمن بين النهار والليل، كما في قول أبي العلاء المعري

وعلى الأفق من نداء الشهيدين عليّ ونجله شاهدان

فهما في أواخر الليل فجرا، وفي أولياته شفقان

والمهم أننا نلاحظ هنا الكيفية التي يتولد فيها من هذه المجموعة البسيطة من الكلمات أفق دلالي غائر نستطيع تتبع امتداداته مع امتداد الجملة ونموها وملاحظة تأثير علاقاتها النحوية المولدة، أو طريقة النظم فيها على بنيتها العميقة، وما يرافق ذلك من إحصاءات متنافزة لآفاقها الدلالية

والمقطوعة التي وردت في المجموعة نفسها عن الامام (الحسين) شهيد كربلاء، تبدأ هكذا:

«فدى بدمه الأبيض/ وهو يبيل فجراً/ قبور أحنبي/ الموتى.»

متخذة نفس المنحى اللساني الذي يعتمد الانحراف في التركيب النحوي والدلالي حيث لا خير ظاهر للمبتدأ سوى جملة الحال المفسرة والموضحة التي تليه، وحيث دم الشهادة (الأبيض) يرتبط بالفجر لينتهي المقطع قبل الأخير من المقطوعة - (أبل طويل جثم على صحراء قلوبنا).

والواقع أن هذا الانحراف في التركيب النحوي والدلالي ليس الوحيد الذي يواجهنا في لغة (سما عيسى) الشعرية. فهناك انحرافات أخرى مقصودة، مثل تلك التي تجد فيها الصفة منفصلة عن موصوفها وغير متطابقة معه من حيث الإفراد والجمع، والتذكير والتأنيث كما هو الحال في هذه المقطوعة الصغيرة تحت عنوان (أم) من مجموعة (دم العاشق) أيضاً:

«وحيدة/ كالدمعة/ وهي تنزف دماً على صغيرتها الموتى»

لفظة (الموتى) جاءت صفة لـ (صغيرتها) بدلاً من (الميتة). الأمر الذي يشكل انحرافاً عن القاعدة النحوية، كما نذكرنا. وهو ليس خطأ مطبعياً أو عدم انتباه من الشاعر، كما يبدو للوهلة الأولى. إن هو يتكرر في نصوص أخرى للشاعر بنفس هذه الطريقة العربية، كما في هذا المقطع من نص تحت عنوان (عزّان بن قيس البوسعيدي) من المجموعة نفسها:

«ماتا أقول للمصخرة السوداء/ وهي تزحف نديماً/ على شجرة الحب الموتى».

وكما هو الحال في هذه المقطوعة الأخرى:-

«ظلم الفجر/ شجيرات موتى/ وليس من يجيب/ الصراخ في البراري».

فكلمة (الموتى) في جميع هذه النصوص لا تتطابق مع موصوفها. وهي تبدو، هكذا، منفصلة، ومعلقة في فراغ السطر، ولكنها ملحقة بكتلمات على أساس المجاورة المكانية من دون أن تكون لها علاقة بنظام اللغة السائد فيه. فهي تكفي بوجودها ذاته، بنقل دلالتها، مشيرة إلى نفسها عن طريق هذه المفارقة التي تحدث انفصاماً في جسد الجملة الشعرية لتؤكد على الكلمة (البؤرة) فيها. فهي التي تمثل عنصراً مركزياً في الجملة الشعرية وتحكم وتحدّد العلاقة مع العناصر الأخرى. واندراج هذه الكلمة في إطار (صفة) لموصوف بحسب النظام النحوي المتبع في الجملة العربية يحرمها، ربما، من الخصوبة الشعرية التي يجري فيها تأكيد الكلمة على نفسها مزيداً من التأكيد بواسطة كسر نسق الإنشاء السائد ليظهر بناؤها على أنه مجرد تراكم آلي أو جوار مكاني غير مكتمل في شروطه اللسانية التي تحول فيها الكلمات إلى بعضها داخل الجملة الشعرية. وقد بيّنت الدراسات الحديثة لنحو هذه الجملة الكيفية التي يرتبط الدال Sign فيها بالموضوع المعين برباط داخلي أدنى، ليكتسب أهمية أعلى. في حين ترتبط الوظيفة التقليدية للكلام، على العكس من ذلك، برباط أقوى وأكثر مباشرة بين الدال والمعلوم. وكل ذلك يحدث نتيجة الانزياح أو الانزلاق في العلاقات المتبادلة لعناصر النظام في الجملة الشعرية. وما يترتب عليه من تغير في الوظيفة الدلالية، كما نذكرنا. والبلغايون الشاعر يرون بأن إفساد النعوت التي تتمتع بنسبة واضحة من الانحراف قياساً على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة الشعرية. يُعدّ المدرج الأول للتخيل الشعري: إذ يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكرورة مخترقاً تقنية التشبيه إلى نوع من التكنية المجسدة، دون أن يبعد كثيراً عن الصنيع المستأنس في التخبير الشعري.

وهذا النوع من الاستخدام الخاص للغة لا يبرّر بطبيعة الحال بعض الأخطاء التي يقع فيها (سماء عيسى) على المستوى

النحوي. وهو أمر موجود مع الأسف في بعض النصوص ويبدو على الألف في النفس على ثلثه عند شاعر يملك مقبلة شديدة الخصب والحيوية ولغة متقشفة موحية.

غير أن ما هو أكثر أهمية عند هذا الشاعر أن هذه اللغة الشعرية المكتنزة في أغلب نصوصه قد لا تتوفر بنفس القدر من الكفاءة والفعالية الشعرية في بعض النصوص، لا سيما الطويلة منها، فهذه النصوص تبدو متناقضة مع هدف قصيدة النثر المتمثل بالاقتصاد في اللغة والتكثيف في الصورة والقابلية للتوسع الداخلي في الموضوع والشكل. وبعض النصوص مثل (إلى أمهات النواصل) و(موت غرض) من مجموعة (درب الشبانة) يمكن أن تتحول بسهولة إلى ما يشبه الخاطرة القصصية بما تحمله من عناصر سرد وشخصيات محورية واستطرادات وجمل تفسيرية شارحة، وتفصيلات ومشاهد مثيرة لتنازع الحنين والصبوات العاطفية والصوفية.

وتلاحق الجميل الشعرية في هذا النوع من النصوص وخلوها من الاختلافات الدلالية الحادة يحرمها من تفعيل الطاقات الشعرية التي تعوّض عن غياب الإيقاع ويحوّلها إلى سلسلة مشاهد وصفية واستكناكات ومقاطع من سيرة ذاتية. وحين ينسى شاعر قصيدة النثر أن هذه القصيدة مبنية على قاعدة تناقض ومفارقات ضمنية فإنما ينسى أهم مميزات الفن في هذا النوع من الكتابة. فإذا أضفنا إلى ذلك مهدودية معجم (سماء عيسى) الشعري وتشابه كثير من موضوعاته، تبين لنا مقدار الجهد الذي يترقب على الشاعر أن يبذل للخروج من النمطية والتكرار في المفردات والصور. وكلمات مثل (الموتى) والدعوة والينابيع والوحدة والدم والأم والطفولة والوردة والحنين والصبراء والروح والبحر والليل والنظام والمرأة والشفرة) تؤلف في نصوص سماء عيسى الدوال الأساسية الخالقة لأشكال هذه النصوص وموضوعاتها ذات الرؤية الاشراقية والتصوفية.

وعلى الرغم من أن هذا المعجم الشعري الصغير يمنح بعض نصوص سماء عيسى سمات أسلوبية محدودة ومذاقاً خاصاً، فإن من شأنه أن يدمج بعضها الآخر بالتشابه والتكرار. ومحاولة الشاعر الدائسة استخدام تاريخ بلاده والاستعانة بذاكرتها المكانية لا تقلل دائماً في منع تعويم الرؤية الشعرية في هذه النصوص والحد من امتداداتها الميتافيزيقية. فإضفاء اللون المحلي على النص واصطناع الخصوصية في الرؤية الشعرية المرافقة قد لا يتوفران بدرجة كافية دون الارتكاز على تجربة خاصة من شأنها أن تمنح التعبير الشعري مزيداً من العمق والقابلية في الانفعال والعاطفة في التأثير. وأسماء الأشخاص والأمكنة المحلية الموضوعية داخل هذا النص أو ذاك ليست حلي

والاستبصارات الداخلية والذكريات والعذابات التي يواجهها إنسان يحلم بمد موته برجل غريب يأتي من أطراف البحر ليقوده نحو أرض الموتى الخضراء أكثر من الحياة، تاركاً وراءه كتبه وأوراقه التي هي له كما الدفوع على جرح الدهر، والقرع المفقود بليل الركبان، وكذلك نحلة وطفلة ستيكيان على تربته المبللة بماء من حنين الصبا وبألم خفته على الأرض سلاطات الغياب البعيد، كما تقول القصيدة

أما قصيدة (سان جون بيرس) فهي، كبقية شعر هذا الشاعر الفرنسي، أكثر سريةً وغموضاً وتندرج في إطار شعره ذي الطبيعة الملحمية الكونية التي تتغنى بالبحر والمرأة والنضارة والخضرة والخصب الموجود في بهتان وحضارات مختلفة وبعض هذا الغموض راجع، كما يبين لنا نقاد هذا الشاعر ودارسوه، لاتجاهه الموسوعي في مجمله اللغوي واستعماله لمفردات نادرة وصعبة لأسماء أمكنة ونباتات وحيوانات ومعادن. وهو غموض نابع أيضاً من طبيعة اتجاهه الشعري وإضافته جواً من الغرابة والفرد على قصائده، وما تشتمل عليه من معانٍ ذهنية وفلسفية مجردة. وهو نفس ما نواجهه، بطريقة أو أخرى، في شعر (سماء عيسى) في القصيدة المذكورة وفي سواها، بحيث يبدو الفجاء الذي تستخدم فيه شخصية العلامة (الحباسي) في تلك القصيدة تعلقاً وسبباً للانزلاق نحو تلك الأجواء الميتافيزيقية التي تحاكي في شكلها العام الأجواء المعتمدة في القصيدة الفرنسية المترجمة.

وهو أمر لا يقتصر طبعاً على شعر سماء عيسى وحده، وإنما يشمل شعراء عثمانيين آخرين ممن يكتبن قصيدة البش. ولكن شعر سماء عيسى ربما مثل، أكثر من غيره، نموذجاً لهذا التوافق أو المقابلة التي تبدو فيها القصيدة العربية صورة من نوع ما لقصيدة أخرى غير عربية، بصرف النظر عن محاولة تلك القصيدة الاعتماد على جذر تراثي وتسكها بالمكان العثماني وبعض شخصياته من أجل إضافة قدر أكبر من الأصالة على مفردات الكتابة الشعرية. وهو ما يثبت، مرة أخرى، أن أصالة القصيدة، أية قصيدة، لا تعتمد دائماً على نوع الاسم أو المفردة التراثية التي تعتمد هذه القصيدة إلى وضعها بين قوسيه، بقدر ما تعتمد على عناصر داخلية كثيرة من شأنها أن تؤلف روحاً جديدة أو عموماً آخر يمكن القول إنه يقوم مقام العمود الذي يرفع البيت بعد أن انكسر أو مال قليلاً في القصيدة القديمة.

• «نظير، بول دي مان، العصى والصبرة»، ترجمة سعيد الغانسي ص ٨٦
• «نظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص ٤٠»

يُروى بها النص الشعري ليكون مختلفاً وذا ذائقة وخصوصية معينة، ما دام من الممكن إجراء المناقشة التي ترتبط فيها هذه الأسماء بنصوص أخرى دون تغيير كبير يذكر. ويناءً قصيدة النثر لدى سماء عيسى بهذا الشكل يخضع إلى نوع من التعارض الذي ينطلق فيه الشاعر من الفكرة أو الرؤية الشعرية للوصول إلى الصورة وما يرتبط بها من أسماء وتفاصيل مبنية مكانية وزمانية، وليس العكس ولذلك تبقى مثل هذه التفاصيل عاجزة عن اختراق النصيب الموحد للرؤية الشعرية مهما تعددت الموضوعات وتنوعت الأساليب وهو ما يلقي أحياناً بظلال من الشك حول تطابق الهوية بين شكل النص وموضوعه، ويحرم الكلمات من أن تكون تعبيراً مؤكداً عن الذات المتكلمة، ويحمل ما نسميه بالوحدة العضوية في القصيدة على التراجع أحياناً، ويجعل من السهل على بعض النصوص أن تتبدل عناوينها دون اختلافات لائبة حاسمة. فما أن يفتتح الشاعر نصه حتى يدخل في التجريد وتغيب التفاصيل وتكون أحياناً في مواجهة إحساس يشبه ذلك الذي تجده في القصيدة المترجمة. وحين نقرأ مثل هذا النص لسماء عيسى

«دون أن يهصر الأطفال/ جلال روحك/ مرة أخرى/ في ألم هذا/ الذي قادك/ إلينا»

ونقرأ هذا النص لسان جون بيرس :

«أيها الغريب، يا من شرعاً حاذي طويلاً شواطئنا هل ستقول لنا ما بلوتك ومن يدفك، في أكثر المساءات دفناً، لكي تهبط بيننا على الأرض الأليفة».

فإننا نجد تشابهاً في أجواء النصين وثمّيتهما اللتين تتحدثان كلاهما عن رجل غريب مبتلى ومثالم، يوجد بيننا فجأة كأنما لذكرنا بأساسة وشكية قد تكون موضوعها.

وتحس لا نستشهد هنا بهذين النصين العربي والمترجم للقول بوجود تناهض أو تعالق ناتج عن تأثير مباشر بينهما، فهذا النوع من التأثير غير موجود بطبيعة الحال، خصوصاً إذا عرفنا أن النصين مقطعان من قصيدتين هما (حوية العلامة الحباسي) من مجموعة (سماء عيسى) و(درب التبانة) و(أيها الغريب يا من شرعاً) من ديوان سان جون بيرس (سناورات) الذي ترجمه أدونيس. وهو ما يعني أننا لا نستطيع وضع وصف صحيح لأي من هذين النصين وتقدير فاعليتهما الشعرية خارج إطار السياق الذي ينظم فيه كل منهما. وهو سياق مختلف بالتأكيد.

فقصيدة (سماء عيسى) عن العلامة العثماني (الحباسي) تمثل قراءة غائرة في حياة رجل دين شاعر في لحظة موته : ورغم كونه أعمى فهو يبدو في القصيدة مثل «فنديل وحيد مهجور بعتمة، لا يهصر من العالم إلا ظلامه» وفيها توقف عند لحظات الانخراط الروحي

ثلاثة إصدارات فلسطينية حديثة

مراد السوداني *

مقربة منه كان الشاعر سميح فرج في بيت لحم. كنّا كوكبة من الشعراء الذين أنبثتنا الضرورة، غير أن شعرنا كان أقرب إلى النشيد بإيقاعه العالي وغنائيته المتدفقة. وكان شاعرنا محمد حلمي الريشة يهمس على غير سرينا، ما أبقاه بعيداً قليلاً عن دائرة الضوء التي شملتنا، وربما كان شعره المتخافت قصداً قد أنقذه من ملاحقة الاحتلال و«بأستيلاته» المترامية في غير مكان.

وإذا لحقنا نحن شعراء نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات في الصفّة الفلسطينية الرازين تحت الاحتلال ما لحقنا من نفر كان بجانب ظلمه وعسفه مكروراً ومعلباً وجاهزاً لأن يطمنا، ويشيع اليأس والإحباط فينا، على اعتبار أن شعرنا مليء بالحجارة والصراخ والدّم، وأنه شعر «مباشر وخطابي وفتح»، وأن هذا الشعر يحتاج إلى عقد أو أكثر من الزمن حتى تتم عملية (تنظيف) من الحجارة

ربما لم يكن كل هذا الكلام خطأ، لكنه انطلق من خطيئة هي أن أولئك النقاد لم يفهموا ظرفنا الموضوعي وحيي الموقف الذي فيه اجترحنا قصائدنا، ولم يدركوا أننا جويل نبت كالزهر البري دون رعاية أو اهتمام أو ضوء، بل كنّا محاصرين وملاحقين، نكتب سرّاً ولا نجد من ينشر لنا، ولم نتمكن بعد من التخرج مع محيطنا العربي والإنساني نقداً وثقافة وثناقفاً.

جاءت الدراسات والمقاربات والقراءات لعدد من مجموعات الشاعر التي تم ترتيبها في الكتاب حسب

دراسات في شعر محمد حلمي الريشة

• صدر حديثاً عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي في رام الله، وتحت سلسلة ثقافة وإبداع، كتاب بعنوان «ظلال الرقص - دراسات في شعر محمد حلمي الريشة، هو عبارة عن مجموعة من الدراسات والمقاربات والقراءات النقدية لعدد من النقاد والشعراء والكتاب، تناولت العديد من الأعمال الشعرية للشاعر الريشة.

وتحت عنوان: «الريشة منّا» على غير سرينا، قدم الشاعر والكاتب المتوكل طه للكتاب، ومما جاء في تقديمه: «القصيدة نص من الكلام: كلام خاص فيه علاقات كمية من كتل الموسيقى على أنواعها، يخلقها ذلك التآلف أو التضاد بين الحروف والكلمات، وعلاقات لا تدركها الأذن وحدها. وربما ينطبق هذا الكلام بدايةً على أشعار صديقي الشاعر محمد حلمي الريشة، الذي عرفتُ شعره منذ أن كنّا في مرحلة الطلّب الأول: هو في جامعة النجاح الوطنية بصحبة صديقنا الشاعر عبد الناصر صالح، وأنا في جامعة بير زيت. كنّا نلغ بما يسمّى شعرًا، وكان ليس ببعيد عنّا في جامعة الخليل الشاعر وسيم الكردي، وعلى

* شاعر من فلسطين

لكثير من الأحداث التي عصفت بالكاتب تحديداً في تجربة بيروت والسياقات الحزبية، وكما هو العنوان لاذع وانزياحي مفاجئ، يلتف نصري بإطاحاته وإرنان رؤاه لنقد وقائع عاشها وعاشته، وتبادلاً جديلاً كاوياً، ولذعات مرّة لاهية.. حيث يبدو النقد إشارياً يشخص النقاط السوداء ويعالجها بنبضات ضوء فاعل محمول على الرؤيا وعمق الفكرة ولغة التكثيف الناجز.

واستطاع نصري بجدارته أن يجعل من جدل العام والخاص في تجربته الشخصية محوراً وعموداً فقرياً لنصوصه بكامل اشتغالاتها في تداخل يكشف قدرة في استدخال الأحداث وتخرجها كذلك.

ومما جاء في الإهداء: «أهدي هذا الكتاب إلى نصري حجاج علّه يتوقف عن ملاحظتي». حيث نجد ثمة إغواء ما في الإهداء واستدراج مقصود لتكثيف «أنا» الكاتب عن متابعتها ومطاردته كذلك.. ولولا هذه المطاردة لما كان لهذه القصص أن ترى النور..

يفتتح نصري الكتاب بقول الربيع بن خثيم: «لو فارق ذكر الموت قلبي ساعة واحدة لفسد». حيث لامست الكثير من النصوص الموت: هذا الذي يدهم ويدمر ويقصف الأعمار الفخراء.. يمكن أن نرى الموت يتجول في غير نصّ ويبعث ويشاكس بفجائية ولا اكتشاف. أيضاً.

توزعت القصص بين العناوين التالية: كان صديقي... وصار صديق الجدران، برتقالة جانعة، أغنية السيد عباس الأخيرة، عوض الصالح يضرب في النار ليقتل الشيطان، عوض الصالح نافورة ماء، عوض الصالح معجب بفريد شوقي، عوض الصالح يكره النصائح التي تتعلق بعواطفه، موعد أمام بوابة المقبرة، استحضار، من سرق عمودي الفقري، حساء لأطفالنا، أُمي وولدي وزوجتي وأبوهما، صديقي الصميم محمد عزام العلي، الأستاذ ذيب الرفاعي، مرايا «شي أندريه»، ثلاث بقرات في شارع الحمراء، قنبلة يدوية

تاريخ صدور المجموعات موضوع الدراسة، وكانت لكل من النقاد والشعراء والكتاب: د. خليل حسونة: الثأنيث الظاهر والدلالات المخبوءة. محمد مدحت أسعد: شهادة الحواس في القول المختلف، وكتابة الذاكرة وتجربة الهامش، وفضاءات النص بين العماء والبصيرة. عبد الوهاب الملوّح: إشارات الذات الذات المتوجسة. د. عادل الأسطة: عن مجموعة هاويات مخصصة. مراد السوداني: شرر المرأة الشعبي والرضى بالنوم العائر. علي سفر: ترويض العزلة كأنها سمكة في إناء. توفيق الشاهي: كأننا على حافة نص مقدس. شاكر نجيد سيفو: خطاب المعنى وأصدائه، وشعرية التكثيف بين التخيل والتصوير. محمد النصار: بقطة الشعر ومحنة الحالمين. حسين اللهواني: قصائد مؤرقة وشاعر مرفف. تحسين يقين: كأنه يحاول نقل دائرة دخان دون أن تنقطع ماهر الريشة: قصيدة القصائد والمقدمة التي لا أول لها، واستحالات الحقيقة واحتمالات الغرافة. د. أفنان القاسم: حركة الإشارة. علاء الدين كاتبة: في معنى مراتب النص.

وقع الكتاب في (٢١٦) صفحة من القطع المتوسط، وصمم غلافه الفنان الفلسطيني جمال الأفغاني.

نصري حجاج في «أعتقد أنني أحب الحكومة، وعي مفارق ونقد مشتمل

كما صدرت حديثاً عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي في رام الله، مجموعة قصص قصيرة للقاص نصري حجاج تحت عنوان «أعتقد أنني أحب الحكومة».. وهو عنوان مفارق وصادم في آن. في قصصه ومقطعاته القصصية يذهب بنا نصري إلى عوالمه الشخصية وتجاريه الخاصة في تكثيف عال ولغة سهلة نافذة.. سلطة الذاكرة في كثير من النصوص تمارس لعبتها عبر استحضرات جمّة

اجترحتها المبدعة الشابة مايا أبو الحيات باقتدار وخصوصية مازالت تسعى لاكتشافها وتصرّف في البحث عنها وتصلبها ليبقى قلق الروح وألقها على أشده.

والمكان كتصميم سواء نابلس بذاكرتها الحية والمتدفقة، أو الجامعة بكامل اكتظاظها واندفاعاتها وتجهيزاتها الياقة، أو السجن، حيث اقتيدت الياقة المستوحشة مايا إلى سجن مجرّد ولتلاقي هناك شتى أفانين الإهانات من النقيض الذي يسطو على كل شيء هنا في فلسطين المنهوبة.

تخصص إحدى فصول الرواية لهذه اللحظات الصعبة التي وجدت مايا نفسها فيها وجهاً لوجه مع هذا النقيض العدو والسجان الذي لم يرحم رقة اليعام ويراعة الشقول ونبضات الضوء في صحن الوجه.. وفي أتون المواجهة تحدّق مايا في أعماقها وتصرّ على المقاومة والمواجهة بجرأة افتقدتها زمناً وعزيمة وهنت في أيام سلفت.. الآن هي على المحك لمواجهة مصيرها وعليها وحدها أن تقرر كيف ستكون لحظة اللقاء الذي لم تتوقع مع عدو وقعت بين مخالفه لا شيء إلا كونها ابنة هذا الزمان والمكان وفلسطين الجرح اللاهب.

وتنصّص مايا على الذات والنقيض في أن تكون هي هي وابنة نسقها الحقيقي النابض بالحياة والمقاومة وشرط الحياة الكريم وبذلك تتقدم خطوة تجاه غدا الذي تحنّ إليه.

كذلك للحواجز مساحة أخرى في الرواية وما يمارسه النقيض من طرائق الإذلال والمهانة وأثر ذلك على نفسية الكاتبة والأنسا الجمعية.. هذه التفاصيل والومي والبسيط في التجربة خضع للتأمل والقراءة والاستشراف للعبور إلى ما هو أخضر ومخضّل وياضع. «حبّات السكر».. بداية الغيث، تبشّر بخير وتفتح القلب على جهات الأمل إلى الأمام يا موجة نحو البحر الكتابي.

صينية الصنع، على باب الله، حال سبيلي، ناس المدينة، طبابة حمراء Animation، أعتقد أنني أحب الحكومة، وجه ليلى، الرجل الذي أكل نفسه، الكوفية في عزلتها، Psychotherapy، كوز تين عسلي، الخليل، في الغابة المحترقة، الرسالة المستنسخة.

نصري حجاج في مجموعته القصصية والتي جاءت في (٨٠) صفحة من القطع المتوسط نصّ مفارق لأهـب وصادم يستحق القراءة والغوص.

مايا أبو الحيات في «حبّات السكر» تربة الأمل الخضراء

صدر حديثاً عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي الرواية الأولى للكاتبة الشابة مايا أبو الحيات بعنوان «حبّات السكر»، وجاءت الرواية في (١٠٠) صفحة من القطع المتوسط وصمم الغلاف الفنان هاني زعرب. بين سبعة عناوين توزعت الرواية: تداعيات، أمي وداعاً، الشاعرة والشهيد، المعتقل، على حافة الرؤيا، عامر والفاجعة، الحياة.

في هذه الرواية تتعرف مايا إنهم التأمّل ولذاذات الدخول إلى الذات وملامسة زنبقة الأعماق.. بلغة ساردة وسلسلة وشفاقة تكشف مايا عن مكوناتها وهواجسها بوجع لاذع واستطرادات تفضح ظلمات الروح المتراكبة.. ثمة التفاصيل والبسيط في علاقة الكاتبة بمن وما حولها.. علاقتها بالأم والأب، تفاصيل العائلة، الغربة، منفى الوطن والوجع الذي يتسلّق على الروح والأمكنة. في تداعيات حول الجامعة والطلبة، وتأمّل المكان الذي يفيض بطاقاته الاستثنائية وتوتر الروح الذي يفتح على القاسي والمتوحش، والمغترّب والنافر، والمتوجس، والمحرزون، والمتمرّد، والمنطوي والمنسحب، والمتجنّب، والكتيب، والصامت عن عمق، والمتأمّل، والهشّ، والدقيق، وما يجعل «الكون حبّة سمسم في ساحة القلب الكبير».. كل ذلك وسواه تلمسه وننقره في ثنايا الرواية التي

عندما تسيل الروح على الورق قراءة في مجموعة «ملكة الجبال» لسعاد الكواري

مقداد رحيم *

ومبرجة (ص ٣٨) وفينوس وزهرة اللوتس وحفلة تنكريه (ص ٤١ و ٤٠) وأجهزة المخابرات (ص ٦٤) وبرومبيوس (ص ٧٢) ودون كيشوت (ص ٧٤) والعملة (ص ١٢٠) ونتشه (ص ١٢٦ و ١٢٨)

وتتجلى روح الكاتبة هنا، وأعني في «ملكة الجبال»، في عدة مفردات لو وضعنا أيدينا عليها لأمسكنا بخيوط روحها الشفيفة تلك، ولوصلنا وإياها إلى أبعد غاية من الاستكشاف، فما هي تلك المفردات؟

العاصفة والصحراء والرمال

تتربع «العاصفة» و«الصحراء» و«الرمال» على عرش مفردات الكاتبة وأجوائها، ومفردات مثل هذه توحي بسياقات سلبية، وقد وردت كذلك في هذه المجموعة، فأما العاصفة فهي عامل من العوامل المؤثرة في حياة الكاتبة، الصالبة لتذكرتها والمقتلعة لطفولتها وقد كانت ضعيفة مثل هلال، فأى شيء بقي بعد هذا غير الموت؟

أبحث عن رخام بارد أتدند فوقه/ فصادفت رخاماً نرجسياً/ اقتلع هلال الطفولة/ ونسف من ذاكرتي كل ما علق بها/ من تراكمت راحت تنفتحت من لقاء نفسها/ قبل سقوط المطر/ شاركت العاصفة هيجانها بين الأزقة/ خلف النوافذ المغلقة/ ثم كتبت في آخر الليل قصيدة عن الموت (ص ٢٦)

وتتكرر فكرة الانتهاء لديها من خلال العاصفة فتكون النذير بالانتهاء مذنباً بالفراشي والهذيان:

لا أنوي على أي شيء/ غير الهذيان/ والفضفضة/ التناؤب/ كلما أشعلت العاصفة النور/ لقد انتهت الحكاية. (ص ٦٣) /.../ في قصص الانتهاء/ وقف شبح النهاية يحدق في رمال العاصفة. (ص ١٠٩)

فإذا لم تدلّ العاصفة على انتهاء العمر دلّت عليه وهو على هيئة كابوس ثقيل يُرجي له الانتهاء ومشقوع بالكسل والقرأخي أيضاً.

الحديقة الواسعة تلفها العواصف/ الصباح كسول/ الرغبة القوية في الاستغاط/ على أي ضفاف سترسو أبها الحلم؟/ أبها الكابوس. (ص ١٢٣)

ويصل الأمر بالعاصفة إلى أن تُشعر الكاتبة بالضياح وهو شكل آخر

سعاد الكواري كاتبة مرهفة الحس، ندية المشاعر، بسيطة الروح، شفافة التعبير، بدوية الملامح وهي ترسم على رمال الورق مشاعرهما بعصا الرعائية.. لا عصا الرعي. ليس هذا مديحاً لها ولا هجاء.. بل هو إشفاق على روح تسحق إلى كتلة من الإحساس بالضياح والفججعة والألم، وتمضي بلامعها الحقيقية إلى غاية من التلاشي والوهم، وهي روح ممزقة، يخبو وراءها قلب ضعيف

ومن يقرأ مجموعة نصوصها التي ضمها عنوان «ملكة الجبال» ويصدر عن دار الشرق في الدوحة، يحس منذ الأسطر الأولى بما قدمت، ويلس ما يعتور نفس الكاتبة من أسى ليس له قرار، في إطار من الصدق في التعبير والوضوح في الغاية، وبساطة في البوح

غيوم معتمة تغطي سمائي/ /.../ كيف لي أن أرمم روحي الممزقة؟/ /.../ بما لضعفي وإنهزامي يا لقلبي المعلق بخيوط وإهية. (ص ٥-٦)

إن سعاد الكواري من الكتاب الذين تسيل أرواحهم على الورق، وتتجلى مشاعرهم عبر الحروف بوضاعة، فهي لا تعطل في الكلام، ولا تبعد في إصباة العرمي، وهي تتكبد بعفوية تساعدنا نحن على الوقوف على أفاق شخصيتها وتحليل جوانب هامة من نفسياتها وخبايا ذاتها، وينتربة تساعدنا هي على التعبير عن المجالات المختلفة، واستخدام المصطلحات الحديثة مثل، جنرات وديكتاتوري (ص ١٠) والفرنكوفونية والديمقراطية (ص ١٣) والبيانو والسفونية (ص ١٤) والمكيفات والجالات وغرف المحادثة (ص ١٨)

* كاتب من العراق

من أشكال الانتباه:

ثلثني الدهشة/ فتحت فمي لصغير العاصفة/ كنتُ بلا هيئة تذكر/ فلا ملامح (ص ٤٦)

وتلاحق العاصفة الكاتبة حتى وهي تمنّي النفس بالبقاء وتتحدّى الانتباه

ماضية إلى النهاية/ كأنني قافلة من الثائنين/ كأنني سرب حمام/ كأنني عاصفة/ ماضية/ رغم كل شيء (ص ٣٩)

إن نفس الكاتبة تبدو مجبولة على الخوف، والعاصفة هنا هي أول مرحلة من مراحلها، فمناخا تمنّي لها الصعراء:

لم تغفر الصعراء لدى الكاتبة بأفضل مما ظفرت به العاصفة، فهي أيضاً نذير موت لما تنصب به من خواء وما تقوم به من كبح للجراح نحو الأمان.

بشراة تلتهم الصعراء/ بقية العمر/ لا أنوي على شيء

لا أتمنى/ ماضية هكذا إلى نهاية العمر/ برقابة ملة (ص ٤٤)

الصعراء/ الصعراء/ رائحة نثنة تخرج من قارورة الموت (ص ٨١) وكما رافق الكسل العاصفة وهي معادل للموت رافق الصعراء في مثل هذا الشاع

لصوت الصعراء وهي تتشابه في كسل/ أنصت لفحيح الموت/ يرحب ببطء (ص ٩٢)

وإذا كانت الدخالة ترمز إلى التقدم فإن الكاتبة تضع الصعراء في الضد منها في إشارة إلى ذلك الخواء

تحدثت عن أشياء كثيرة لا نفهمها/ حدافين في الصعراء (ص ١٧) وهل توجد دخالة في الصعراء؟ (ص ١٨)

العلاقة الضائعة بين رأس الدخالة/ ورغام الصعراء (ص ١١٦) يداي تستنبران الشظايا/ الجداول مهددة بالتصحر (ص ٧٦)

ولم تكف الصعراء من ملاحظتها حتى يحيط بها سور من الرمال وهي امتداد لمعنى الصعراء أو شكل من أشكالها، ولكنها تأخذ بعدا

آخر من السلبية وهو الضياع والشعور بالخيبة وعدم الاستقرار. يدب الليل على ركبته/ هذا الليل المتقلب المزاج/ كما لو أنه يتمرغ

وسط الرمال المتحركة (ص ٧)

الرمال التي تغطي كل شيء (ص ١٧)

ساكنون قطرة ماء مالحه/ ساكنون حبة رمل/ سأنشئ وسط حفرة من الرمل/ فهل تضمثني رطوبة الطبيعة؟ (ص ٢٢)

على غنية الدرجة الأولى تراكتت كومة من الرمال/ لفقتها الريح في دوايتها المستمرة/ على الدرجة الثانية تطايرت حبات من الرمل/

على الدرجة الثالثة تشكلت خطوط لكانت بثلاث أصابع/ وتنوء غريبة لا تنتمي لأي كانن (ص ١١٢)

القلب بعثر أجزاءه فوق رمال الخيبة (١١٨)

الرماد

أما الرماد فهو معادل موضوعي للتلأشي والانحلال من الواقع وغياب كل الوعي به، وقد هيمن على بعض أجواء هذه المجموعة

هيمنة كافية الدلالة على ما تريد الكاتبة الإفصاح عنه، فقد يكون الرماد رمادها هي مرقسبا من احتراقها وتلاشيها.

وكنتُ أتشبه بالسنة اللهب/ أحضو قلبي برماد الطرقات (ص ٢٤)

لوني رمادي بأسرارك العميقة (ص ٤٦)

ثم كتبت في آخر الليل قصيدة عن الموت

وقبل القبح أحرقها وتغطيت برمادها (ص ٢٦-٢٧)

وقد يكون الرماد جزءا لا يتفصل عن أجوانها النفسية ليسر تشاؤمها ومزاجها المجبول على فكرة التلاشي، وليكمل الصورة القاتمة التي

ترسم في مختلطها، على نحو ما فعلت مع مفردتي «غراب» ص ٣٣» و«ديونة» ص ١٢٢.

عند المقبرة الأثرية يتصاعد دخان رمادي (ص ٧٤)

في قصص الانهزام / وقف شيخ النهاية يحرق في رماد العاصفة (ص ١٠٩)

الحزن يشعل قبيلة الحذر يلعب هكذا كأهداب السناويل

كزرقعة الحبيون الحاملة/ كالرماد يتراكم في الصدور (ص ١٢٢-١٢٣)

بهذه المفردات الأربع استطاعت الكاتبة أن ترسم بدقة ووضوح وإتقان، وأن تخلق من كل منها معادلا موضوعيا خاصا بها، وإن

كانت كل هذه المعادلات تصب في حالة واحدة واسعة الظلال في حياتها (الموت والضياع والخيبة والتلاشي) كما رأينا.

الجبال والخيول والتقطط

وهناك مثلث من المفردات في هذه المجموعة يستحوذ على تفكير الكاتبة ومختلطها بما يشكل رمزا له، هي الجبال والخيول والقطط،

فأما الجبال فتشكل الحاجز الذي يمنع الشاعر من الأمتاق والتحرر من السكن والرتابة والجمود الذي يلف حياتها، ولذلك فالجبال بشكل

مصدر قلق وخوف كبير في نفس الكاتبة لما فيه من دلالة لثبات والقوق والجهور والصور، فنطق أمامه مقهورة ضعيفة مغلوبة على

أمرها يلفل مشاعرهما الكثير من الرهبة والفرع

اعتقني أيها الجبال المنتصب أمامي/ فأنا أضعف من برقة وأتصن من هامة/ اعتقني أيها الجبال/ اتركيني كي أرى ماذا

يوجد خلف هامتك/ اتركيني كي أرى/ ربما رأيت طيف السعادة/ ربما شاهدت البراري المنبسطة/ تضج بحركات الكائنات/ برقصة

الظلال/ ربما ساقطني حدسي إلى طاولاة السهول/ ربما-ربما (ص ٣٦-٣٧)

خلصيني من سطوت: أيها الجبال (٣٨)

وتتعمق سطوة الجبل على سعاد الكواري فينقص عليها ساعات النوم وينسلل إلى أحلامها بكل ما له من قوة وجبروت وصخامة

وعلو، وقد تراهي لها شاعفا في مرة من المرات، فلم تستطع تسلفه لتسقط، أو سقوطها لتلويح بالهلاك والانتباه. أيضا.

أفسر ميرة فسكرت في أن أتسلق جبلا كنتُ في الحلم/ كان جبلا ضخما يلف في وسط المشهد (ص ١١٢)

لكنتي لا أعرف إذا ما كتما أغضت عيني/ شاهدت الجبل منتصباً أمامي/ وشاهدتني أتسلقه وأسطق قبل أن أصل إلى نصفه (ص ١١٣)

وتجرع الكاتبة في وصف مشهد الجبل اللقائم فتضيف إلى صورته تجرئيات تؤكد من خلالها ملامح تلك اللقائمة، وتعمق سرداينه،

مظلمة يتعمق الإحساس بخوفها منه، كالكهوف التي يتكرر ورودها في مواقع أخرى كثيرة، والصدى والظائر الغريب الذي ضاعت أنثاه،

والأعشاش المتحجرة

على الأطراف كهوف عميقة يسكنها الصدي / طائر غريب الشكل يبحث عن أنثاه بين الأعشاش المتحجرة (ص ١١٢)
وتقف صمورة الجبل أمام عينيه كلما أحسّت بالنعاسة، وغالباً ما تحس بذلك

بعد قليل سأسمح للدعة المتحجرة / أن تنهمر وتبلل جبل النعاسة (ص ٧٥)

وأما الجيول فغالباً ما تنهض بخيال الكتابة مقترنة بصهيلها، والصهيل هنا حركة قوية وصوت مجلجل، لا يشي بغير العنفران والقوة والسلطة أيضاً، فننضاف الحركة والصوت إلى المشهد الحسي الصامت الذي تحاول الكتابة تصويره لتعبر عن خوفها، وهو تعميق لذلك التعبير عن الخوف

جلست بقرب النافذة / كنت على وشك البكاء / كنت سأبكي بالفعل / كنت أوشكت على .. / سهل حصان من بعيد. (ص ١١١)

قلبي مفتوح لذئاب الخوف / قلقلنا ردي خيول الوحشة. (ص ١٢٦)
وهكذا يرد ذكر الجيول في مواضع الخوف والرهبة، فإذا تعرضت نفس الشاعرة لبعض الطمأنينة أو الهدوء جاء ذكر الخيول مجرداً من ذكر الصهيل أو منفيها عنها

أبها الطهيون الآن انتهت المعركة / ريح من ريح / خسر من خسر / فافتحوا بيوتكم للشمس / على جدار الغربة / تنصت ريشة القلب لمعزوفة حزينة / تتخلص تدريجياً من صهيلها. (ص ١٢٠)

بل قد ترد صورتها وهي تترنح نازفة
أقف لأستريح / الأغصان الضخامة تهبط على سطح المدينة / المدينة تتلفح شرقية من الفبار / المدينة فاكهة الجنون / أيقونة المخيلة / تنقشر على مهلها / وترنح كالخيول المبقعة بالدماء (ص ٧٣)
وقد تخفي في مهلها الخيول مقابل إشارة الصباح
من هنا مرت الخيول واخفت / الصباح فك سهاجه واندمغ يفرق / سطح المدينة. (ص ١٠٤)

وأما القسط فهي المعادل الموضوعي للضعف الذي يسود روح الكتابة، وهي لا ترد عندها إلا في سياق ومضمونه:
حوالي عينيك عني أينما القطة الهرمة. (ص ٣٢)
القطة الجريحة تحاول أن تقطع الطريق (ص ٥٠)

فندق رخيص يفرق في وسط الظلام
خربشات قسط ترسم فوق جدره للمساء. (ص ٧٢)
لا شيء سوى صوتي يسابق مواء القطة / وصراخ المتسكعين / كل شيء ساكن من حوالي. (ص ٩٩)

القط الكهل رقد على العتبة. (١٠٤)
الهرمة المريضة أغلقت الباب. (ص ١١١)

تكررت ذنبه محتضنة لقطاً صغيرة نامت. (ص ١١٢)
أيقظني أوبن قطّة مرت من أمام نافذتي المفتوحة (ص ١١٣)
ولاشك في أن مثل هذا التكرار لما تكرناه من مقربات بعينها، فضلاً عن نوع آخر من التكرارات سنشير إليه لاحقاً، لا يخدم الكتابة في ابتداء نثر مختلف عن سواه في مجموعة واحدة، لا سيما إذا كان لافتاً للنظر، فمفردة العاصفة تكررت عشر مرات، ومثلها الصعراء والجيل والقط، ونصت عن ذلك قليلاً مفردة الخيول وصهيلها (سبع مرات) والرمال (ست مرات)، وربما ندّ عن عدد بعض التكرار، فهل

نحكم على الكتابة بضعف المعجم اللغوي الخاص بها أم نحيل ذلك إلى أهميتها لنا في صياغة صورة واضحة لروحها، وإتاحة الفرصة لنا لتحليل شخصيتها ودواخلها وقد كان لنا ذلك حقاً.

صفة الضخامة:

ويتجلى خوف الكتابة أكثر كلما توغلنا أكثر في تلمس دلالات المفردة لديها، فتراها ترهب كل شيء يقسم بالضخامة، ولذلك تصف كثيراً من الأشياء بهذه الصفة على مدار مجموعتها هذه، فالغيمة ضخمة، والصفصافة ضخمة، والمعنى ضخم، والدعة ضخمة، والجيل ضخم في موضعين، والسديانة ضخمة، والمباني ضخمة، والدائرة ضخمة، والقصان ضخمتان، والقاعة ضخمة، والأشجار ضخمة، والمدن ضخمة في موضعين.

تحية للغمية الضخمة. (ص ٨)

سبتقي في الليل صفصافة ضخمة. (ص ٨)

عند بوابة مبنى ضخم لرعاية الأيتام. (ص ١٢)

هذا الصخرة سالت دعة ضخمة. (ص ١٤)

أحوم حول جبل ضخم (ص ٢٦)

كصويل الحزن الموعول في فراغ السديانة الضخمة. (ص ٥٠)

المباني الضخمة انهارت. (ص ٥٣)

أرسم حولها دائرة ضخمة تشبه عيون البومة (ص ٧٨)

كما لو أن قصتين ضخمتين سقطتا من سطح بناية عالية (ص ٨٣)

القاعة ضخمة. (ص ٩١)

أينها الأشجار الضخمة. (ص ٩٨)

كان جبلاً ضخماً يقف في وسط المشهد. (ص ١١٢)

لنا أن نختار الانخراط وسط صخب المدن الضخمة. (ص ١١٩)

تمتزج بصخب المدن الضخمة. (ص ١٢٠)

وتتضح أكثر صورة خوفها من الضخامة عند المقارنة بحجمها هي

وأنا أتوقّع في نقطة بحجم الصفر. (ص ٥٢)

وبالتنتيجة فإنها تخاف من كل شيء ضخم لأنها تحس بالضخامة والضعف.

الشجرة المعمرة

لننظر ثم في عبارة «الشجرة المعمرة» وقد تكررت ثلاث مرات في هذه المجموعة

ربما تلمع في السماء نجمة

وترقص فوق الأرض شجرة معمرة

أول إنشائها. (ص ٧٠)

فالشجرة المعمرة قد أدت بالانتها، بسبب طول العمر وهذه إشارة إلى قرب انتهاء الحياة، وقد أكتت الكتابة هذه الحقيقة بذكر لمعان النجمة ورفق الشجرة نفسها، وكأن الأرض تמיד بما عليها ومن عليها، لتشهد الزوال. ويكرر مشهد هذه الشجرة المعمرة في مثل هذا السياق، فهي تؤن بالوطان، أو الانتهاء بسقوط الشمس ويسقطها يسقط كل شيء

ونحن لا نزال قابعين تحت ظل شجرة معمرة

ننظر أشعة الطوفان. (ص ١٢)

أو المكوث تحت ظل شجرة معمرة

في انتظار سقوط الشمس في كاسنا. (ص ١١٩).

إن تكرار هذه العبارة ثلاث مرات بلا تغيير يؤكد أهمية رمز الشجرة المعمرة لدى الكاتبة وأبعادها الذهبية. وقد ارتبطت لديها ذهنياً بالحياة والعطاء، فإنها شاخمت وهرمت فمانا بقي منها من أجل الحياة، وكيف سوف تعطي؟ وهذا هو ما أرادته ودارت حوله كلما وردت هذه العبارة، ولاشك في أن مثل هذا التكرار يقع في غفلة من وعيها الإرادي، وبتلقائية منها.

الفشل والخيبة والطيش؛

يدور هذا المثلث المفرداتي في رجي هذه المجموعة كذلك. والكاتبة تعبر بالرسم بالكلمات عن معاني هذه المفردات في مواضع مختلفة، ولكنها لم تتأخر عن التصريح بها مباشرة، ويبدو الفشل متكاثراً مع الخيبة والطيش في الورد والتعبير، إذ يكون الثاني رديف الأول ويكون الثالث سبباً موجيباً للتعبير:

السهم تطيش من قذفة فاشلة. (ص ١٦)

أحقاً أن الفشل والخيبة لشتبك في معركة طاغية؟ (ص ٢٥)

كنت يا روجي طليقة

أما الآن فقد دخلت دوامة الخيبة. (ص ٢٢)

فها أنذا أعود محملةً بالفخبات. (ص ٧٤)

أيتها الأيدي الطائشة (ص ٧٩)

انصرفت على الطلقات الطائشة (ص ٣)

أرم نفسي قبل أن أتهدم

أصبح كومة من التجارب الفاشلة. (ص ٩٠)

وسأعطي وجهي بوشاح الفشل. (ص ١٠٣)

وأنا أنسك حاملة جثة الفشل على كتفي. (ص ١٠٤)

من تراه يهيج أعصابي الراكدة في مستنقعات الفشل (ص ١١٤)

القلب بعثر أجزاءه فوق رمال الخيبة. (ص ١١٨)

إن الفشل الذي تصر الكاتبة على تأكيده هو صورة لحياتها الشخصية غير الواقعية، فليس بالضرورة أن تكون فاشلة في هذه الحياة، بل في الحياة التي تروجها.. الحياة المتخيلة. الحياة العلم، أو الحياة المثال التي يصعب الوصول إلى منتهاها أو برز تحقيقها. وقد يكون ذلك تأكيداً منها لمقولة غراهام غرين «الحياة فشل دائم» وهو كذلك لديها

ضيق وضربة وهرب

واستناداً إلى ذلك كله فهي دائمة الخروج من الواقع الذي تعيشه، أو الضيق فيه، أو الهرب منه:

كل ما فعلته أنني انفضت

بما يقارب ألف عام عن عالمي وتهم. (ص ٢٩)

وأية غابة أتية بدخلها (ص ٢٢)

في أحشائي نمت أشجار الغربة (ص ٢٤)

علي أن أعود إلى نفسي

أنودح معي ثانية. (ص ٢٧)

أه لو تطبطني جناحيك أيتها السنونة الصغيرة

لأخلق بعيداً عن مدينتي المترسبة في حضن الضجر. (ص ٣٠)

أبحث عن رسام هارو ليعيد تشكيلتي. (ص ٢٣)

كأنني قائلة من التائهين. (ص ٢٨)

لأنني قريت أن أقود إلى جزر مجهولة (ص ٤٩)

الليلة سواعد العنقاء تلفك حول عنقي بقوة (ص ٥٠)

يبدو أن ثمة لحظة واحدة تأتت في رحلتي تلك. (ص ٥٢)

أي الطرق أقرب للهرب؟. (ص ٥٩)

لم يبق إلا أن أغضض عيني / وأغيب عن الوعي. (ص ٦٢)

قالت لي امرأة تعيسة/ إنني استبدلت بطفلة أخرى / لحظة الولادة/

طفلة أخرى من قارة بعيدة. (ضمن أي لقب أخرج؟. (ص ٨٤)

انتظر قدوم القطار/ لأخفيها معي إلى البعيد. (ص ٩٢)

سأهرب من أي طيف ينطفي دوامة الذكريات. (ص ١٠٦)

ربما أألم بقايا الروح / وأحشرها في قلب العزلة (ص ١٠٧)

أيتها الأشياء المتناثرة من حولي/ تكاتفي معي / أخفي نور الفجر

الطالع. (ص ١١٥)

نقش العظيم / أي قدرة لديك لشطخني مدن اللثة. (ص ١٢٧)

البحث عن الخلاص؛

فأي حياة تحياها الكاتبة في خضم هذه الصور السلبية القائمة؟ بل لم يبق لهذه الروح بعد أن غابت في ردهات هذه المعادلات طويلاً غير أن تطلب الخلاص، وما هو غير الموت لتستريح

ثم كتبت في آخر الليل قصيدة عن الموت. (ص ٢٦)

لا أجد بقعة خالية من البشر لأسقط فيها/ خالية من مخالب النور/

لأقيم فوقها نعشي وأستكين. (ص ٣٠)

أي هدف أشد بعدد/ أية رغبة أو أمنية؟

لا شيء يستحق للمضي إليه خطوة واحدة

لوتخفي على عجل سفن الشوق

لو يعم الظلام. (ص ٣٢)

على إيقاع جنازتي تمضي حياتي. (ص ١٠٠)

ماذا تمك يا قلبي المبعثر في ردهات الفوضى؟

في صناديق الحزن/ ألا أن تشعل غابات الشرارة/ وتستقر هناك في

الظل/ تنتظر صفارة الغلاص. (ص ١٠٨)

لقد استطاعت الكاتبة أن تبني معجمها المفرداتي بناءً دقيقاً وعظوياً

وتناجماً لتستطيع من خلاله الوقوف على نفسها، وأن تطلع

بوضوح على ما ينتابها من مشاعر وأحاسيس وقفناً على وصفها،

على الرغم مما أشرنا إليه من قصية التكرار اللافت للنظر لديها. هذا

التكرار الذي يحمل الكاتبة مسؤولية ترميم معجمها وتطويره

لتنطلق من المؤلف الضائع إلى الجديد المبتدع. لتجمع بين صدق

الدالة ووضوحها وجمال النص وطرافته

وإذا كانت الضرورة تقتضي أن تشير تلك المشاعر والأحاسيس إلى

واقع الكاتبة ليس غير، بالتعويل على أنها المفترضة، فإن هذه

الضرورة يمكن أن تنسب إلى واقع المرأة عموماً في المجتمع الذي

تعيشه. كما يمكن أن تنسب دائرتها لتشمل واقع هذا المجتمع كله،

فتكون هي المعادل الموضوعي لها، كما كانت تلك المفردات معادلات

موضوعية لها هي.

زينا عالم سعاد الكواري «ملكة الجبال» فوجدناها تقف أمام الموت

وجهاً لوجه.. بجدارة تامة.

للذنب ذاكرة مفعمة بالألم

ياسين عدنان*

هيئة الماء والملاك.

لست متأكداً من صحة هذه الروايات لكثرة ما اختلق قاسم في كتابه عن المجنون من أخبار. بل هو يعترف في أكثر من هامش بأنه رأى أخباره عن قيس في رقع أسقطها الوراقون واحتفت بها الأحلام، وكشفتها له طبيعة المحبة أكثر مما كررها الرواة. لكن ماذا عن الذنب؟ هل رافق قيس فعلاً وهل جاء خبر هذه الرفقة الغامضة في كتاب؟ أم أن الأمر كشف كله وتواطى على المحبة؟ وإذا كان المجنون عامرياً وعرفناه، فمن غيرك يا قاسم الذنب الصديق؟

لم يكن رفيق المجنون الذنب الوحيد في كتابات قاسم حداد. بل الذنب عنده قطع كامل. كلما بدأ لهات الأول في التلاشي تفاقم عواء آخر. ففي (قبر قاسم) مثلاً، والشاعر «في حضرة الملكية»، في غرقة البرج الشامخ، وكانت الملكية قد انتخبته حاشية لها وحده سيندلع الذنب في روحه وللقصيدة مثل حريق مرتبك يكاد لا يصدق أنسنة نيرانه: «ها أنا، حاشية للمليكة وهدى. عاري الصدر والظهر والحواس. الملكية تضع يدها على جسد ممثّل ألهي مثل ذنب يرتعش من الضلّ». ثم في قصيدة أخرى بنفس الديوان والشاعر يحكي عن «الملكية ذاتها»: «سليّة القياثل الشاهقة، تحرس فضتها في جسد يكتنز بالأسلحة، يتكاسر الفرسان تحت شرفتها لترمي بالوردة وتصطفي ذنباً حزيناً يحسن الهجاء والهجوم». يتلمص الشاعر بشكل صريح هذه المرة موهبة الذنب. بل ليست الملكية، راعية النيازك، سيده المجرات، سوى تلك الذئبة التي كان ينتظر أن تفوز به في قصيدة «اللبلّ حتى متتهاء»، وإلا كيف يزعم جسد الملكية في الشعر بفروّه الأليف؟

في «الأكاذيب كلها»، ب(قبر قاسم) دائماً، يعترف الشاعر بأنه «يخرج من هيئة ويدخل في هيئة»، ويؤكد

حينما هاج الشوق بقيس ذات ليل غير داج في أخبار قاسم حداد عنه، خرج مُهمّماً دار ليلي «مثل ذنب يتبع عطر قرينته». وفيما هو يجد في السعي ويلهج باسمها ويتهدّج بأخر ما قاله فيها من الشعر صادفه ذنب بهي الطلعة، تضيظ السمّت، طيب الريح. لن أحكي لكم الحكاية، فشمّة أيضاً طيبة كأنها الحبيبة، فتك، وسهمٌ سديد، ولا مناص لمن لم يقرأ بعد (أخبار مجنون ليلي) من العودة إلى جنة محكياته. لكنني سأتوقف بالضبط عند نخلة الصداقة الغامضة التي نبتت فجأة في صحراء المجنون، فإذا الذنب يتبدى أكثر جمالاً.. «فاقترب مني، يحكي قيس، وراح يفرك رأسه في كتفي وعيناه مغرورقتان. فقممت أسير معه لياخذني إلى المكان. ومن ساعتها لم يعد ذلك الذنب يفارقني، وكان كلما سمع مني شعراً أذكر فيه ليلي أغرورقت عيناه وأصدر عواء أجمل من نحيب بشر في الحب».

الذنب ذاته سيظهر في فقر آخر، وكان قيس ماثلاً العقل يضرب في سفع أحد الجبال، فجلس الذنب إليه يستهديه ويرتاض روحه حتى استقر وهذأت أخلاطه، ثم سار به إلى بهو من الحجر النظيف وهمس له: «امكث هنا وأسرّد قلبك تسمعك وتأتيك». وما إن خرج الذنب حتى تبدت ليلي للمجنون في

* شاعر من المغرب

في النص الموالي «منذ بنات آوى» أنه لا يتحرّج عن التظاهر بالذنب حين يرهقه الإنسان أو يخذله سيّان: «تظاهرت بالذنب، فتكاسرت في جسدي حيوانات الغابة. والوصيفات يأوين إلى مخدعي غداة كل نص. أثيرت في الأحلام تنزخرف بهن الكوابيس. فطنت لغوايتهن، فمن يجرؤ على تفادي شهوة المستنثبات؟» ولأنه الذنب فلا يغنى عن بنات آوى، هل يمكن تفاديهن؟ نقرأ في القصيدة: «بنات آوى، وصيفات ذنبة الملوك، بنات آوى بهينات جعيلات الطلعة، يدخلن عليّ ويأوين عندي ويقرعنني ويفطرن قلبي مخدوعاً بهن منقبات بفروة الذهب، فأظنّ أنهنّ قناديل السهرة وقناني الخمرة الشريفة، يمنحها لجسدي حارس النبذ وحاجب الغرفة الملكية.»

هي الحكاية ذاتها وقد استغرقت الشاعر، أو كادت، لديوان كامل. يكشف أسرارها بالتدرّج، في كل قصيدة سرّ. والجسد الذي كان يزهو بفروه الأليف في نص سابق هو لذنبه الملوك فعلاً، والمعاشق الذنّب، والأخريات وصيفات منذ بنات آوى. لكن علينا لكي لا تمكّر بنا قصائد قاسم حداد ألا نطمئن لهيئة ونحن نقرأ. فالقمص سيد في شعره منذ الوعول حتى بنات آوى. جاء في القصيدة: «بنات آوى المتماريات، يتقمص العفة ويظهرون سكونية يفرّج لها القلب، لكي يهين المارة القذلة بهنّ. يبنّون وبين الحيوان شبهة الدواجن وشبهة البذخ.» ليس القمص موهبة فقط في شعر قاسم، بل هو شرط وجود بالنسبة له، لمخلوقاته الشعرية، وللكاننات التي تهيم في براري قصيدته. فالهيئة الواحدة لا تكفي الذات الشاعرة للتوهج. لذا يصير النزوج من هيئة إلى أخرى ضرورياً لكي لا تبرد نار الشاعر وتقادره غيبته الأصلية. فهو تارة جسد ينتحب إلى إلف في عفة الاسرارلاب، وتارة روح تنقص مثل ندم ناظر. ثم هو دم مكتون يقرأ «مظلمة يقرأ الليل وجه قاسم»، وهو الوعل في «سورة القتل». لتنامل هذه الآيات: «أو، لست الوعل الوحيد الذي اعوجّج قرونها وتحرق وبره وأصابته القروح أطرافه وإليته لفرط المعراك. وعول كثيرة تحرس القتل. لماذا طاب لكم أن تستفردوا بي، وتتناهوا دمي؟» وعول كثيرة تأرجحت في مناهة الحروب المتناسلة.

لماذا أنا دون القتلى؟

وما إن يطمئن القارئ لهيئة الوعل الجريح ويتعاطف مع

دمه المتناهب حتى يباغته الذنب مكشراً عن فضة نوابها «أنا الذنب الناهب في ليل الملجأ، خديع الخبرة شاغل النيران مشغل الفتن متعهد الهشيم جامع الدّم متجهّم القلب خديع الشياطين». ثم يتحول الذنب إلى ضيع: «ضيع يلع في دماء القتل بأشجار مرّعة شبقاً، وأنياباً تكبر على عظم الجثة، كما يلع نبي قميصه المهتوك.»

لكن الشاعر المكروب قرين الوحشة ليس نبياً ولا ساحراً. وتحولاته المتفاعلة من هيئة إلى أخرى ليست دليل قوة ولا جبروتاً، بل علامة ضعف وضالة وضياح. ماذا تملك يا قاسم، أيها المسكين، أيها المدان والأدلة فاضحة، غير مخلتك وجنة الهذيان؟ نقرأ في القصيدة: «أنا، الوحيد الواقف في الهذيان، أكتشف الآن أنني سهرت العمر أنسج هاوية لخطواتي... أنا المخلوق الأضعف بلا يقين ولا حجة. كابرث مثل جبل يجوش في حضرة الغيم. كائن يقف مثل فضيحة في قلب الكاهن. شهوة تفتح النهاية وتأخذ يدي بحنان الجريمة وكسل الأفعى، لكي أسقط مثل عروس تفقد عفافها أمام الجموع في الساحة، وللناس دليل الدّم.»

هكذا يعترف الشاعر بضعفه وانسحاقه، فالتهمة أكيدة والدليل فاضح، لكن الزئبق المزمّن محتل روحه، وتحولاته المتلاحقة ذات التورية المذهلة، لا تجعل قارنه يسكن لحالة بعينها فيتخذها له مرجعاً. فالشاعر المنسحق يستقوي بمخيلته، بهذياناته الخلاقة، وبغدرته الخارقة على خلع القمصان كلها ووضع الصدر العاري في المهبط العاصف. وهناك، في المهبط، يستعيد الشاعر قمصانه، ويستخرج الكالوي من جراب المغيلة الأتعة والوجوه، الحالات والمآلات. لنعد إلى «منذ بنات آوى» لنباغت قاسم حداد في إحدى اللحظات النادرة التي سكنت فيها أرواحه وأجساده ورواه المصطبخ إلى نفس الموجة، إلى نفس اللعنة في العينين، فإذا الوحش والأليف وجهان لكانن واحد، ولذا التحولات المستحيلة تتوالى ررقارة كماء الجدول: «كنت في وحش وفي أليف كنت النوم في هزيمة الأثير كنت أستجير من المخلب بالناب كنت أشعل قنديل البيت لئلا تطيش بغفة الصديق... كنت أمشي في لزج ومائع ومتهوّل. ورجراج كنت أضرم في هشيم وأحرث في ملح كنت أرفع قدمي من

النياح والعواء فسقط جسدي مثل صخرة على سطح
العربة، وأطلقت بشارتي. الذئاب.. الذئاب... ثم.. «أخذ
العواء يقترب، وكنا نسمع اللهاث المسعور يكاد يقفز على
طرف الشاحنة. إنها خلفنا، وأصبحتنا نرى بوضوح بريق
العين المنتهبة مثل جمرات في الريح... تخيلنا العربة
المغطاة من الجوانب المفتوحة المؤخرة فوهة الجحيم،
وربما بفجرة جريئة، لا تنقص تلك الكائنات المسعورة،
يستطيع أحدها أن يكون بيننا في الداخل».

هذا الحادث على ما يبدو حفر عميقاً في وجدان الطفل
جاسم بن محمد بن حمد الحداد. يكتب الطفل وقد كبر عن
أسطورة الذئب، هذا الكائن الغامض المكتنز بالأسرار
«ذئب في ليل. ليس الأمر هيناً بالنسبة لصبي مثلي كثير
المزاعم، يحمي مؤخرة قافلة تهتج عن ماء الأحشاء،
جفاف الحلق واجب الفؤاد» قبل أن يضيف: «غير أن
علاقتي بالذئب ككائن ميثولوجي، سوف تتحول بأشكال
شتى، في كتابتي، كما لو أنه المخلوق الغامض الذي
يمكن أن يتقمص الكائنات الأخرى دون أن يتجاوزها.
وربما كان ولعي بالذئب، بوصفه الدلالة حاملة الأوجه،
هو ضرب من محاولة محو ذاكرة الذعر المبكر الذي
تجرعته في لقائي الأول به».

لكن للذاكرة سطوتها، ذاكرة الطفل التي تفصح عن
سوانحها الغامضة الملتبسة في هذه القصيدة من خلال
«ذاكرة الذئب»:

« للذئب ذاكرة مفعمة بالألم
والذئب يذنب

.....

والذئب أن يكمل الليل
منتظراً، ثملاً

في قميص من الشهوات
بعينين محمويتين يصد السأم
والذئب حزن نبيل وذاكرة جمرة
فالشوق طقس،

ويتحترق الذئب حين تبالغ أنثاه في الوهم
مثل الندم»

والآن يا قاسم، أيها الذئب الثمل الغريب، أين خبات
حزك النبيل، والوهم، وقميص الشهوات؟

شرك وأضعهما في فخ وانتقل وأنداح .. وأتحول وأحتال..
وأفترس وأفنى. وأمرض وأتمائل وأبرأ وأتماهی وأنبدي
وأغمض وأوضّح وأبدل وأتعف وأفجر وأقتض وأفترع
وأستفحل. وأجرؤ وأخاف وأعوي وأستذب وألف. وأبوح
وأنوح وأنتحب وأصيح وأصرخ وأبكي وأهذي وأهذي ..
ماذا تستطيع أيها الوحش الأليف إذن وأنت تفاروض
حزك الفارع، الحزن الذي ما انفك يتفاقم في روحك منذ
بهجة الطفولة، غير المزيّد من الوحشة وجسارة الهذيان؟
ماذا تستطيع وأنت ترى زيت جسدك يتفصد مثل شمعة
الناسك غير التوحش وضراوة الفك؟ لهذا يصير الذئب
ضرورياً لروح تريد أن تحافظ على برئتها. ذئب قاسم
الذي صاحب قيساً في (أخبار المجنون)، وأصطفته
المليكة في القبر (قبر قاسم) ليفوز بورئتها. ذئب لا يخلو
منه نثر مائل لقاسم حداد ولا شعر وشوك. لذا نجده في
(له حصّة في الولع) يكاد يستغرد بالجزء الثامن من هذا
الكتاب وهو الجزء الذي جاء تحت عنوان «ذئب يتدرب
على الموت». ويتبدى لنا في العديد من نصوص (علاج
المسافة) خصوصاً في قصيدتي «رقصة الذئب» و«ذئب
جائع...» وهنا أيضاً في هذا الديوان نكتشف مع قاسم
حداد خطأنا إذ «كنا نظن أن الوحش هو الحيوان فحسب».
رغم أن الوحش الذي فينا نحن الذين لسنا الحيوان ليس
أنبل من الضواري، ثم أينما من ذئب (علاج المسافة) الذي
يقتل به الشاعر قاتلاً.

«ما أجملك أيها الذئب

جائع

وتتعف عن الجثث»

بقدر ما كانت روح قاسم حداد البيضاء تلفحن كشمس
أميرة بشعاع الصداقة ودفء الود الصافي، وتفحمني
بمشافيتها، بقدر ما كنت أتناول عن سر هذا الذئب الذي
لا يكاد يخلو منه ديوان له. حدثت أن في الأمر حكاية
وظلت الرغبة في سؤال قاسم عنها مرجأة إلى أن اطلعت
على (ورشة الأمل)، سيرته الشخصية الصادرة حديثاً
بالبحرين، حيث يحكي عن رحلة قادم فيها قريب له في
أوائل الستينيات من «القطيف» إلى عين حارة
ب«الأحساء». كان قاسم وأترابه ونساء العائلة في
مؤخرة الشاحنة والوقت ليل حينما لمح قطعاً غامضاً
يتبعهم. نقرأ في السيرة: «واقترب الصوت، إنه مزيج من

تداعيات حول الورقات

قراءة مفترضة حول رواية

«وراق الحب» لـ «خليل صويلح»

رشيدة التركي*

الحياة لتثبت أنفاسها، حقاقتها، في زمن يتوارى دائما تحت وطأة ذاكرة مموهة ومموهة باستمرار.

دائما. لاننا ببساطة نتذكر بعمر آخر هو مستقبلي بالنسبة للأول - لما يفترض انه الاول، او اللانهائي في سلم التجربة الانسانية- تجعل الرواية براعم المعرفة تفتح على أكثر من لون. المعرفة إذن سؤال المعرفة التي اذ تضاف لها معرفة سابقة تكتمل بها بل تتعمق ولكنها تلمح الى أن تكون دائما شاملة ولذلك تبقى في حالة النشوان والتوق والطموح والحلم الى ما بعد. الى ماهية المعرفة بعد ذلك. لكنها لن تكتمل ما زال هناك انسان يعي ويعطم ويريد ببساطة أن يكتشف ويعرف. فكأنه تفتح ورقة فيزهو غصن ويفتح برعم. ويختلط الروائع والألوان وتحل ذوايات الشجر، لتنزل (المعرفة علو التجربة نزول. لاحظ ذلك) الى عوالم كثيرة متشعبة ناشدها الكاتب «فعل الكتابة» أو فعل «الحياة» أو «فعل التجربة» تنمهي بها ليكتبها فقط ليكتبها لا ليكتب سيرته من خلالها كما يحلو للبعض أن يفعل حتى وإن ضخموا الصور ليجدوا: هذه الرواية كتبت نفسها من اجل الكتابة من أجل سؤال الكتابة

فهل هي رواية «فعل الكتابة»؟ وكتابة أي زمن؟ والقصص هنا هل هو جديد.

القصص كما تشير إليه قراءتي لهذه الرواية عبور، أي فعل عبور للأزمنة بكل رشاقة الذاكرة الملتبسة، المنتعشة بفعل التجربة الحاضرة تتجذر تجربة الانسان في زمن انساني متعدد- أزمنة ما بعد التجربة وما قبل الكتابة- وكم يحضر هذا السؤال: كيف نكتب؟ وما هي الحدود بين التجربة والكتابة. كتابة الحياة وقراءتها فيما نكتب. او تجربة الكتابة وقراءة الحياة من خلالها وسؤالها الدائم ما هي هذه الكتابة. كيف تنسج خيوطها. وكيف لا يهترئ نسجها وكيف يسافر عبر الأوراق، عبر الأزمنة. وكيف تتصادم الكتابة والتجربة في دورة ضوء هي معنة بقدر ما هو تحديد الذاكرة لعناصرها، لغيشها، الذاكرة المثقوبة دائما. لأننا نقرأها ماضينا فيها بعمر آخر دائما. (سواء من ذاكرتنا او من الكتب التي هي ذاكرة كتاب. أناس آخرون مثقنا). وهنا بالذات يطرح الومع تنوع من حياتنا او حياة الآخرين من حولنا. أو حياة مختلط

استلقت رواية «وراق الحب» ورقة نقدية قديمة مستحدثة. اسمها القصاص لتكتب نفسها فإذا نتبعنا مسار أحداثها نجد لها عادية تشبه آلاف القصص. شاب يرتبط بأكثر من علاقة ليمتج فيها نفسه تجارب متنوعة. وخلق الرواية عمدا من المقعدة ومن عناصر الرواية الكلاسيكية أو التي تبدو- محكمة- جعل الرواية تفضي بنا الى اسئلة كثيرة في صميم الكتابة. في صميم القراءة. ليس لانها كشفت عن ان كاتبها قارئ جيد وكاتب جيد في الآن نفسه فحسب. ولكن أيضا لانها تتناص مع الكتب والواقع الآن، من التاريخ والحاضر الملموس، تمر بالحقب التاريخية بسهولة. تماما مثلما نفضل أمام آلة الإنترنت او الفضائيات على شاشة التلفزيون. بل ان الرواية تستلغ أحيانا بعض المواقف بحذافيرها وتلصقها في مشهد ما في سياق السرد دون خطأ وبدقة متناهية، ولعل ذلك يوحي لأي ناقد متريص (بأنها سرقة) لكن الرواية تنجز في ذلك سؤالها. القصص من الكتب ومن الحياة. الماضي والحاضر. أليست واحدة تلك العملية؟

وهل الكتابة تكتب الحياة أم ان الحياة هي التي تكتب الكتب؟ وتحط الورقات مثل مراكب صغيرة، من غصن زمني الى آخر- على شجرة كبيرة اسمها المعرفة لاننا في عملية توريق الكاتب لورقاته، نحن دائما نعرف. ونعرف نحن معه في لعبة فضول معرفي. نستعمل بل نفعل الذاكرة فهل يرتقي السرد في لعبة السرد هذه ثقب للذاكرة. هل الذاكرة مموهة دائما. والسؤال الا هم هو سؤال الكتابة. وكيف تنقل الورقات

* كاتبة من تونس

هيها الأولى والثانية وثالثة مشطوبة من كتب أخرى تمكي أزمئة أخرى لم يصلنا منها سوى شرر التجربة، سوى اشتغال الذاكرة الإنسانية واتحاد التجارب

المهم الآن هو سؤال الكتابة؟

هل يأتي من توريق الحياة أو من توريق الكتب الأخرى التي رشت بحيوها ماضية تصامت شخصية البطل مع أحداث ماضية وأحداث حاضرة وادغم الحاضر في الماضي (والواقع؟) في الخيال. ولعل الرواية بذلك أرادت أن تنزع الحدود بين التجارب الإنسانية والزمنية - أو بين تجارب المعاصر الآن وتلك التي خاضها الألسان وأصبحت الآن من القاريين، من الماضي - حتى أننا نحسب من خلال قراءة الرواية أن البطل يعيش حياته ويمكنه الانتقال والعيش في رواية أخرى، أي زمن آخر، بدون إرباكات فنية على مستوى الكتابة بلعباً، أي على مستوى تقبلنا لها: بحيث أننا لا نستغرب الأمر وهنا يبدو كأن الرواية تفرزنا بمنطقها الخاص

لعل المسح واحد من تعدد الكتابات. تقول هذا هذه الرواية التي ورقت موضوعات الحب، كورقة مهمة في الحياة، لكنها ليست موضوعة الرواية الأساسية - رغم العنوان -.

إن فعل الزمن طالع حتى وهو يملئ على الكتاب أن لا يتسوا (فهم) يستلغون كلهم من بعضهم بفعل التجربة)، تفضضهم ثغوب الذاكرة فهتصاوا، ويتنزل الوهم يجمع به الخيال لكن الخيال لا يكون إلا بشريا مزجوا بسحر فريد يحفظ الذاكرة حتى وإن رشت الذاكرة بالنسيان أو الوهم. نجحت الرواية إذن في جعل أبطالها «إنسانيين بطرييق» عاديين لكنها رفعت فعل الكتابة من خلالها.

ارتكز الشئخاص في الرواية على عملية القصة والتصديق أحياناً. (الكولاج) وكانت من التعقيد هذه العملية بحيث أننا نتساءل ونحن نقرأ الرواية كيف اختار الكاتب مكان التسلل دائماً دون غلط. كيف عبر الأزمنة، بل فترات بذاتها، واتمد بها حاضرة، كيف قرب بين التجربة الإنسانية البعيدة والحاضرة، الأنية، رغم امتداد الحاضر، وبعدها صحيح أن الكتاب يتشابهون فيما يكتبون - ويكروون - ولست في مجال مقارنة واضحة - ويقدروا ما يتشابهون إذ يستلغون المواضيع نفسها أو لنقل شغرات الحياة التي يناديها من سكنوها أو من غفوتها فعل الكتابة لديهم. مهم يبدون كل في مجاله الفكري أولاً والنفسى الثقافي والحساري لكن هذه الرواية العابرة للأزمنة - مثلاً فعل نمط جديد في العالم (امبرتوايكو - بورويس - أمين معلوف وغيرهم) - جعلت من ورقاتها عملية عبور للأزمنة والمقارنات. (عبير الزمان) (المكان) لكنها لم تهمل التفاصيل، فحطت في الأزقة الضيقة والمواضيع البريئة في المعاشي وخلف الجدران وعبر شخصيات عفوية على الحيطان في الحارات، لتكتب زمناً عادياً لم تحفل به الروايات التي اعتادت تضخيم أسئلتها على حساب سؤال الكتابة الأساسي وعلى حساب الشهادة للزنازج أمام حضرة الإنسان. (أي رفعت من عاديته إلى ما فوق أليس هو صانع التاريخ) - هي لم تتعاطف عليه، إن لا أقول هناك عفوية، كما يبدو ربما، لأن الرواية بتقديرى امتلكت صنعتها وإن لم تتمثل بالمثل الكلاسيكي رغم أنها لم تنفد من تقويض أسسه. فأهم شيء فيها أنها تفكك، لا تتركها، وتجعل تصنع السؤال - الأسئلة ومن

أهم أسئلتها ما هو هذا السحر الذي تصنعه فعل الكتابة. التجربة تعبر الأزمنة البعيدة عبر وريقات - ليس إلا - لكنها تؤثر، إلا أنها تورق تجاربنا ونبضنا الزمني، لكي نكتبه كي نرى فيه مراتنا، وحتى وإن لم تأتينا عبرها بصورتنا المقصدة (*) تلك الكتابة المزعجة

لا تمنع شغرات الحياة نفسها لكل كاتب إلا حين يتواضع أمامها، مسحوراً بها وطلباً للمعرفة، لكن شغرات الواقع المتعدد الصفات هي محض مفاتيح لعالم سحري هو الكتابة هنا كشف العلم ولا يزال أسراراً كظيرة، لكن سر الكتابة لم يكشف كل أسرارها. رغم أنفاده الذي يفته أحياناً عن الغرض حسب النزوات - ولعلني أرى أن هذه الرواية تتلاصق هذا السؤال مستريباً، معجبة، متلطفة، لكنها مستبدة في سؤلها لأنه جوهرى ويتطلب حرماً في طرح حرقه السؤال. إذن الجوهرى هنا في عملية الكولاج والفتناعات المختلفة هو سؤال الكتابة وكيفية تلبيسها بالتجربة. وبذلك اختلفت الرواية عن روايات أخرى كتبت عن تجارب مكروية ولم تدع. لأنها لم تدع على باب الكتابة لكنها زعمت لنفسها كل المعرفة. ملكت أسراراً مكتوفة وجهت تلوكها بدون فن ودون ادب، كتابة الحياة أو كتابة الكتابة؟

التفاصيل هنا إذن من الحياة من الكتب. وما هو الفرق؟ جمعت فيما جمعت الرواية بين التجريتين، وعبر أزمئة حاضرة وغائبة، ولم يغب فعل الحب، محرك التجربة ربما؟ لأن فعل الحب هنا هو الكتابة نفسها حتى وإن تشقت، لأنها لم تراوغ ولم تستبيل القارئ ولم تحفل وراء غيابه المزعم لتقول قالت كأنها بلسانها وعبرت كما عن خلجات أسئلتها، وسؤاله الأهم هل هناك فرق بين التجربة والاستلغ؟

امتلات كتب كثيرة بتسطيحات وتدفيق وربما لعلها نسفت بعض أركان الابداع من أصله. وتختلفت - ولم تترك للغة المبنية طبعاً - مكاناً ما. وهرتلت لأنها لم تكن مشحونة بالخيال، الخيال الحي الذي ادواته ومفولاته واقع من زاوية أخرى، وامتلات الكتب بطينها ورملها وذررات الهواء الفاسد بين أوراقها أو بورقات الصوت المنقوبة عمداً، حسب الصرعة والموضة، هباء وحشواً. هذه الرواية لا تحش ولا تخطئ أو ترقع ثغوب ذاكرتها. هي تنساب وتعلك الشغف بفن الكتابة وفن السحر. إذن تنساب لأنها حتى في فراغات الذاكرة هناك مجازات لسؤال وفعل الكتابة، لأنها، هو نفس تستفرجه الكتابة لتتألم نفسها، كيونيتها، ثم صيرورتها، لأنها من نسج الحياة، وتقوم بذلك دائماً في تلك القصة التي يغفها بينها وبين العمل الذي تتناص معه (كتاباً أو حجة، وريقات زمنية) نغم الكتابة في جزء منها هي عملية تناس مع الحياة، واليوت تصوراً متحذلقاً دقيقاً لها. لأنها التجربة+ الفن التجربة+ المعرفة ثم التجربة+ التوق

فمن قصص شهزاد الى القصائد الى السينما او المعاشي الحارات، الأزقة، السفن، الحيطان وما عليها من خريشات، والأوراق. ثم الأوراق دائماً. الحياة تبدو كتابنا المفتوح دائماً.

صالت الرواية بين الماضي شبه الحداثي وبين حياتنا الآن، حاضرتنا، وجعلتها على المستوى نفسه من حيث إنه انتاج للتجربة الإنسانية. هل رفعتنا وانقصت من قداسة الماضي أم جعلتنا بالند معه، فليس هناك من يبدأ لأنه الأعم وأخر يكمل لأنه أقل معرفة. لكننا نتكامل وهنا تصور الرواية مأزق المعرفة. فليس هو بذلك الخيط المستمر،

المتطور في نسق واحد هو إعادة وتكرار، مأزق المعرفة هذا يعيد كتابة التاريخ بكل فصوله (أرب وتاريخ وسياسة وفنون وكل عناصر الحياة الانسانية بالحرف او بالفتك...) وفي تلك العملية تنمو المعرفة لكنها تصطدم دائما بالمعوقات بالمفاجآت.

يؤرق بطل الرواية كتب الكتاب الآخرين، انما هو لا يبحث في أسرار الآخرين، او يتقزم أمامهم. (هو يلصق مشاهد من كتبهم في سياق دقيق لتكامله ولا يشعر بالفراغ...) لكنه يتقني عبر الكتابة خطوات الانسان كيف يتماهى مع تاريخ غيره (ماضيه بالتأكيد) ليكتب حاضره، كتابة تجربته، لكنه في الآن نفسه لا يقول انه بدأ أو لا يقيم حدود المعرفة ولا يؤكد انها العامل المتقدم على الدوام، كل تجربة تصب في الأخرى وحتى وإن تكررت فليس هي نفسها هناك حيوية رغم تواتر التجارب والشبه الذي يكون بينهما

ليس لنا إلا أن نؤرق نبضنا الزمني الحاضر، ولنا فيه ربما ألف جواب. هذه رواية تؤكد لنا الوعي بفعل الكتابة وتجذبنا الى سحره حتى نفتح به ثغرات كثيرة مغلفة، تسجل عناصر المعرفة وتفتح أمامها حدود التجربة اللامتناهية. وهي تقول فيما تقوله ان فعل الكتابة هو تثبيت لعصرية (العصر) الانسان رائداً تاريخه... الزمن إذن... وداثا

الزمن وفلسفته عبر بوقنة الكتابة، واحتمالاته اللانهائية، بل عبر سبلانها المتدفق عبر النافذة وبواسطتها. لأن الحياة/ التجربة تمر من خلالها وتظل عابرة للفصول والأزمنة، عابرة للثقافات والحضارات. هي تختصر الانسان وتعظم فعل التجربة من خلالها المعرفة. بل تقول دائما انه لا يموت هذا الانسان مهما تكررت تجاربه لانها دائما تتجلى بعمر آخر عبر الذاكرة ومثلها، وهي روح المعرفة المتجددة... دائما هكذا وفدت الرواية تجارب الآخرين في كتب أخرى، مع تجارب أبطالها وبقي الكاتب دائما يسأل عن فعل الكتابة لأنه لا يرتوي

غربة النفس عن محطاتها، في زمن الكتابة (الكاتب وحده الغريب)، لأن الزمن لا يقبل بالسكون رغم انه مكون من حلقات، بينها محطات لكنها ليست للاستراحة (لاحظ ان فعل الكتابة هو الوحيد المتأمل والذي يقف والزمن مسترس) هل فعل الكتابة هو الفعل المعذب، الذي لا ينأى بصاحبه عن عذاب التجربة حتى يرجعه اليها في تجربة الخيال، وفي تجارب غيره - عبر الأزمنة - وليقضي فعل الكتابة هو الوحيد الذي تخلقه الرغبة ويثيره الخيال والوجدان ويصحب الواقع الى طياته المعقدة، والزمن يجعله يتجلى لأنه لا يحبس رغم ما توهمنا به المحطات (وللذاكرة) يجعله ينطلق ويتجنى نفسه في (الفعل). ويتألق كلما يتماهى بصيرورته، هذا الزمن المتحرك اللغز... كما الكتابة

فهل سألت الرواية إذن فيما سألت كيف تتماهى مع الزمن، وهو متحرك الى صيرورة - صيرورات - لا متناهية عبر المعرفة. بينما يكون من الغباء اعتبار الانسان نفسه كاتبا للتجربة (كفعل مسجوع مكرور) أي مجرد انسان عادي يكتب التجربة مثل فعل معاد أي مجرد انسان عادي «منقوص» من خياله. ينقل تجاربه دون تضخيم أرجوولوجية الكاتب. يعرف على الأقل مكانه. منها... تلك الأوراق... دائما.

للكاتبة تفعيل للذاكرة في الحاضر من أجل الصيرورة. أو من أجل المعرفة لكن هذه الصيرورة في العلم ربما هي نقطة وصول محددة

، واضحة حدودها، لكن بالنسبة للمعرفة الانسانية، التجربة هي عملية صيرورة هو فعل صيرورة أي مستمرة بظل يكتب الانسان والادوية يكتبه لانه اكتشاف وتسامع من كل المعوقات التي بينها التقليد والكتب والعادات بفعل اندماج التوق... والخيال، وبفعل الجمود وعدم المسألة الدائمة للوجود في مساره الزمني اللامحدود بين الماضي والحاضر وضمن الارتداد دائما لانها المسألة دائما

هل للكتابة فعل زمني، لعلمها فعل زمني مضمر لانها كتابة الانسان المحكوم بأزمته (وليس بزمنه) تتقهق من ذلك الكتابة ومدها حتى في ربطه بين ماضيه وحاضره في لحظتها الهشة - أو التي تبدو كذلك - فلا هو يبلل السماء ولا يحط على الأرض

ومن هناك عذابه وعذاب فعل الكتابة دائما. لأجل هذا دائما، نكتب ولا نزال نكتب، ويهدو لنا أننا نعيد الورقات لكننا دائما نكتبها- تجارينا- بعمر جديد حتى ولو انشدنا الى التجربة الانسانية الماضية عبر الذاكرة المتفاعلة دائما مع نحن+ حاضرا-نا هذا الزمن اللامتناهية مغرويا

شذرات من الرواية نفسها لم أعرف كيف أضعها وسط مراجعتي لها «اعترف انني لست روائي. لكن شغفا ما أفد برأودي في كتابة رواية تشد القارئ من أذنيه الى جميعها الخاص، متكاملا باطلتنا على سلاسة طويلة من أصدقاتي الروائيين معتبرا في الآن ذاته ان نصوصهم التي قرأتها وتمعت في سطورها واختزلت بعض جعلها بخطوط حمراء وسوداء وفوسفورية كتبت من أجلي لاشاعة الجور في روعي المضطربة ولتصحب الفخاخ أمامي كي ألق في شركها الى الأبد. ويمكنني في هذه اللحظة استدعاء أرواح عشرات الشخصيات التي تعوم ظلالها حولي، انطلاقا من قناعة أكيدة. أننا نعرف بعضنا جيدا، وسبق أن التقينا معا في أمكنة مختلفة وأزمنة متباعدة، وأحيانا نتبادل رسائل سرية ومغلفة تعيد بعض الفوازين الى كياني المضطرب واليهش» (ص7).

هكذا افتتح الكاتب روايته، وهكذا جازف بمغامرته غير المريحة دائما والمكلفة أحيانا. لكنه لم يخطئ لأنه لم يسقط من يديه الحبل السري الذي يربط الكتابة بالهياة ويربط الحياة بالكتب عبر الأزمنة الانسانية المتواصلة... أليس هو الذي قال: «العالم بأكمله يريد تدمير الذاكرة، وأنا أريد استعادتها وترميمها» (ص150).

- «قالت بهجة الصباح: لدي رغبة في كتابة روايتك الجديدة فور انتهائك من كتابتها» (ص132)

- «فكرت للحظة خلال زنهتي مع الامام أن أسأله عن علاقته بالتمساح وبيولوجيا الكتاكيت. وقال «الحياة ذاتها قائمة على الخصائص، فالأشياء تدور حول نفسها كل يوم بالأنلية نفسها، والحواس تلتصق بالأشياء بالأدوات نفسها، ترى وتشم وتلمس وتتذوق وتسمع لكن ما يختلف في كل مرة هو إحساسنا تجاه الآخر، سواء أكان جسدا أم جسدا»

- نهضت من مكاني وجلست أمام شاشة الكمبيوتر بحماس «أكتب مدفوعا بلذة الفصح، وهي الحالة الانسانية التي أكثر ما تكون شهايا بالتعلق: «كما قال ماركيز ذات مرة دون أن أفكر أين كانت الحياة تنتهي وأين كان الخيال يبدأ» (ص152)

عين وجناح لمحمد الحارثي

يحيى الناعبي

والتي تعامل معها معاملة (أمل مكة أدري بشعابها) على ان هذه الشعاب كانت تسجل عليه عبر ذاكرة الأجداد الشفاهية وعبر ما قرأه في كتب التاريخ إبان حكم العمانيين لتلك المنطقة وكان ان اختلط النمر العماني بالنمر الهندي والليمون بجوز الهند والمانغو والباباي وغيرها ولذلك فقد استهلها بذاكرة الطفولة والصورة التاريخية التي يرويها المستشرق جيرار روبرت لاندن، والشكر العميق لما أرفدوه لنا بماننا، بعدها استرسل في قصصه ومغامراته وتوثيقه للاماكن بنسقتها المعماري والعادات بسلوك افرادها في معايشتها وملاستها ومقارنتها بين ما عرفه من أمهات الكتب والروايات المروية بشفاه الأجداد والمغامرين، عبر تاريخ الامبراطورية العمانية، وبين عجيبة الواقع وأثر الفترة التي تخللها الاستعمار الاوروبي لتلك المنطقة في عوام الاشياء وخصوصيتها وما بقي منها.

• **كو- ساموي** أو جزيرة (ساموي) بحسب الترجمة، جزيرة من جزر تايلاند هذه البلد التي يقصدها القاصي والداني لكثرة ما اشتهرت بمناطقها السياحية الخلابة وجمانة أهلها وكما يسميها البعض فردوس الدنيا وجزر الاحلام لدهشة الزائر اليها بين بحرها الأزرق وأرضها الخضراء.

هذه الجزيرة هي عمود الكتاب الثالث تناول فيها الكاتب اندهاش بالمكان وما يرزله من هدوء لا تسبقه ولا تتبعه عاصفة هو هكذا خلق بأصداقته ومشاهده مما جعله يترنم مع رفقاءه في الرحلة وأصدقائه الذين التقى بهم هناك بشواطئ المكان وأجوانه الأقرب فانتازيا الرومانسية ناهيك عن السياح الآخرين الذين التقى بهم وعقد معهم مغامرات وقصصا وكأنا سحر المكان بخدر البشر ويوجههم الى قيم الصداقة والعلاقة الحميمة التي يستنكرونها في بلدانهم أو أي بلد آخر وكأنا حميمة المكان تنعكس على الآخر، ورغم ذلك لم ينح من السم الهوليوودي الذي دس في فيلم (The Beach) (ه)، ذلك الفيلم

في ترحاله بعين الدهشة واقتفاء الأثر عبر الشاعر محمد الحارثي أمكنته الشعرية والنثرية وكبر ذلك من حجم قصيدته. تجربة الرحلات برقرفة جناح سنونوية الروح المستفزة والمستنفرة كوامن المغامرة والحلم. جاء الكتاب مقسماً بتسلسل الفترات الزمنية للرحلات.

• **نيويورك... نيويورك** (القسم الاول من الكتاب والذي قد يستغرب القارئ بداية من تكرار اسم نيويورك ولكن عند التعمق تجد أن ذلك جاء تبعاً منه يستشف ذلك لكثرة ما سمع عن المدينة (فانتازيا الواقع) وولعه في تصديق ما سمع أو تكذيبه عبر المداهمة وخوض ساحات الوغى ذلك القادم من أواسط الشرق جغرافياً وأواخرها حضارة وتكنولوجيا، التي تعصف بالعالم من تلك المدن الأمريكية، حاضنة الشعوب ومأوى المشردين كما تهادي البشرية في فترة ما قبل الأحداث. ولان باكورة رحلاته تلك كانت دراسية أكثر منها تفرغاً لسبر غور المكان إلا أنه استطاع في تلك الفترة والتي تمثل دورة دراسية قصيرة تحقيق هدفه الترحالي من خلال زيارة مدن أخرى وتقصي مواقع كانت تمثل شهرة ولهفة للسامع عنها وساعده في ذلك لقاءه بأصدقاء تربطه بهم علاقات ومراسلات بواسطة نتاجاتهم الأدبية.

• **زنجبار** كانت المحطة الثانية لرحلاته

دون الاعارة له والاهتمام، استرسل في أُرقة غرناطة وقصر الحمراء الذي اثار الى انه واصف وموصوف وما كتب عنه كاف وواف، ولكنه اثار الى وصف الاسبان المرحلة العربية في الاندلس على انها (حقبة الموريين) التي لا تشير من قريب او بعيد الى الحضارة العربية الاسلامية ولا يفهمها السائح الذي لا

يكثر ولا ينش في تاريخ المكان، في رحلته الى قرطبة توقف قليلاً بوصف الجامع الذي بناه عبدالرحمن الداخل على انقاض موقع القديس فنست وما أجراه من تحسينات ونقوش بديعة ليهابيها بها مملكته، ثم بناء الكاتدرائية بعد ذلك في عهد كل من هيرنان الاول والثاني هذا (الجامع-الكاتدرائية) يعكس محصلة تبادل القوى السياسية والدينية ومواقفها، وفي تجواله ذاك أخذنا الوصف بنثرية شاعرية لجسور النهر والاطلال والانصبه الرخامية لمتعالي لابن رشد وولادة بنت المستكفي وابن زيدون مستلهماً بذلك شاعرية الوصف والصورة عبر لغة سلسة وحميمة كأنما عاش عصرها وعشق واقفها، ماراً بأشبيلية ذات طابع المدن الأوروبية لولا احتفاظها برائحة الاسم من بقايا المدينة القديمة.

« محطته الأخيرة غمان (الريح الغالي) هذه المنطقة التي عرفها الكثير منا عبر المستكشفين المستشرقين ولغايات احتفظوا بها وما علينا سوى أن نعرف المكان أما الغايات فمنها من حصدا نتائجها ومنها من ننظر، جاءت رحلته عبر سحر الربيع الغالي مستحضراً وموثقاً ما جاء في كتب الرحالة أمثال برتراند توماس وجون فيليبس وويلفرد تيسيجر وغيرهم ممن نعرف ومن لم نتوصل الى مكتباتهم بعد.

كما أطل لبعض المناطق العمانية المتاخمة لرمال بني وهيبة ما بين سيناريو الحديث مع السياح الأجانب وما بين قراءة هذه الأماكن متوغلاً في تاريخ هذه المناطق وعراقتها عبر قراءة مفاتيحها المعمارية وقصصها المتوارثة الأجيال.

« فيلم مأخوذ عن رواية للروائي الانجليزي «اليكس غارلاند» الذي قام بدور البطولة فيه الممثل ليوناردو دي كابريو وقد تم تصويره بأحدى الجزر التايلاندية.

الذي يمثل الوحش الغريبي والبربرية التي يتناقضها عبر تراثه الدموي وينسبها الى الشعوب البدائية البربرية.

« هيتام- رحلته الرابعة قاصداً اياها بعد اعلان سياحي مفر وهو يقضي احدى رحلاته جنوب تايلاند فاستأنس الفكرة ونوى، إلا أن جملة (أحببت المدينة وبدأت اعتياد التحدث بانجليزية يفهمها الشباب، وبفرنسية ركيكة يجيدها الشباب غافرا للنفسي عدم معرفة اللغة الروسية ثالثة الانافي بعد الفيتنامية) اكتشفت كم هي مقهورة هذه الشعوب المستضعفة وكأنما لكل مرحلة عمرية لغتها وعاداتها وتقاليدها، وبذلك فقد التمس مقارنة المباني والتخطيط العمراني بين سايقون المدينة الفيتنامية والتي ربما كانت العاصمة الفيتنامية قبل هانوي وبين العاصمة المغربية الرباط بسبب اقحام الفرنسيين على المستعمراتهم وذلك غالباً ما يميزهم في نقل ثقافتهم وحضارتهم لمستعمراتهم دون غيرهم من المستعمرين الذين كانوا ينهبون خيرات مستعمراتهم ويحافظون على خرابها والبقاء كما هي عليه بجعلها وتخلّفها.

تناول المؤلف الكثير عن أهوال الحروب لهذه المنطقة لما لاقته من تناسل المستعمرين والحروب الداخلية التي قسمت البلاد الى شمالية وجنوبية بفضل الولايات المتحدة خوفاً من أن يحكم الشيوعيون البلاد والتي كلها الكثير من النفس والعتاد، بعد أن حدثت جيوشها، إلا انه في المقابل لا ننسى ما تكبله الفيتناميون لأنه لا حد له من المجازر كما يحدث الآن بالعراق.

« الاندلس.. الرقعة الخامسة لجناح الكتاب ابتدأ فيه المؤلف بما تعرض له من اعتداء من قبل البوليس الاسباني، حيث كتب بياناً يستنكر الحادثة ساعده في ذلك الكاتب الاسباني خوان غويتسلو الذي زار الشرق العربي وألف عنها كتاب (رحلات الى الشرق: غزة- القاهرة- كابا دوكيا)، تضامناً معه وساعده في نشر شكواه في صحف اسبانية ومغربية مشهورة، حيث كان عبوره عبر جبل طارق، فماذا لو كان العبور في هذه الفترة ما بعد احداث مناهاتن ومدريد لملاً صفحاً بأكلها





A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
خلف العبري

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان
ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، البدالة: ٦٠٤٤٧٧، فاكس: ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات: العناية للاعلان والعلاقات العامة مباشر: ٦٠٠٤٨٢، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب: ٣٣٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل مواعيد خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



العدد الحادي والأربعون

يناير ٢٠٠٥م - ذو القعدة ١٤٢٥هـ

◀ **الفلاف الأول:** لوحة للفنانة مريم الزبجالي - سلطنة عُمان **الفلاف الأخير:** لوحة «الصرخة» لفالينا فهر آل سعيد - سلطنة عُمان ▶

(ص:٤): توكينات للفنانين العمانيين: سالم المهرمون - بدور الريامي - أيوب ملنج



لا تغش ذهنك سجل للدخول بعمانت

اختر من الشبكية الواسعة للخدمات التي تعطيك هوة جديدة عن عالم الإنترنت، اختر الأفاق (خدمة الإنترنت المدفوعة مسبقاً التي تساعدك في تنفيذ وتنفيذ الأعمال عبر الشبكة) أو خدمة التجوال عبر الإنترنت، أو خدمة أومنت التي تزودك بعمود الاتصال / الإنترنت الخاصة بك، أو خط الهاتف المباشر ١٢١٢ وبالطبع هناك أيضاً خدمة الدفع المؤخر للإنترنت المعتادة التي تقدمها لك، لذلك أرحل على عمانت اليوم وسجل للحصول على المعلومات المطروحة.



عمانت عمان نت
Omanet
Achieving Ambitions Together

للتسجيل من المودم، يمكنك الاتصال بنا على info@omanet.net.om أو عبر هاتف رقم ١٢١٢

Omanet
خدمة عمان للإنترنت

العمانت عمان نت
Omanet
Achieving Ambitions Together

A collage artwork by Hassan El Shorbagy. The central element is a torn piece of paper with Arabic text. The text includes "السيرة الذاتية" (Autobiography) and "في العون" (In aid). Below this, there is a date stamp: "10/12/2009". The paper is layered over a dark background with abstract blue and white brushstrokes. The overall composition is layered and textured, with various colors and patterns visible.

مجلة فصلية ثقافية